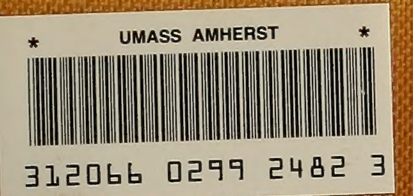

UMASS AMHERST
312066 0299 2482 3



UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS
LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/gazettedesbeauxa38umass

GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

Troisième

TRENTE-QUATRIEME ANNÉE — [redacted] PÉRIODE

TOME HUITIÈME

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET FILS.



BIBLIOTHÈQUE D'ART & D'ARCHÉOLOGIE
19, RUE SPONTINI, 19
PARIS
DOUBLE ÉCHANGE

GAZETTE

des

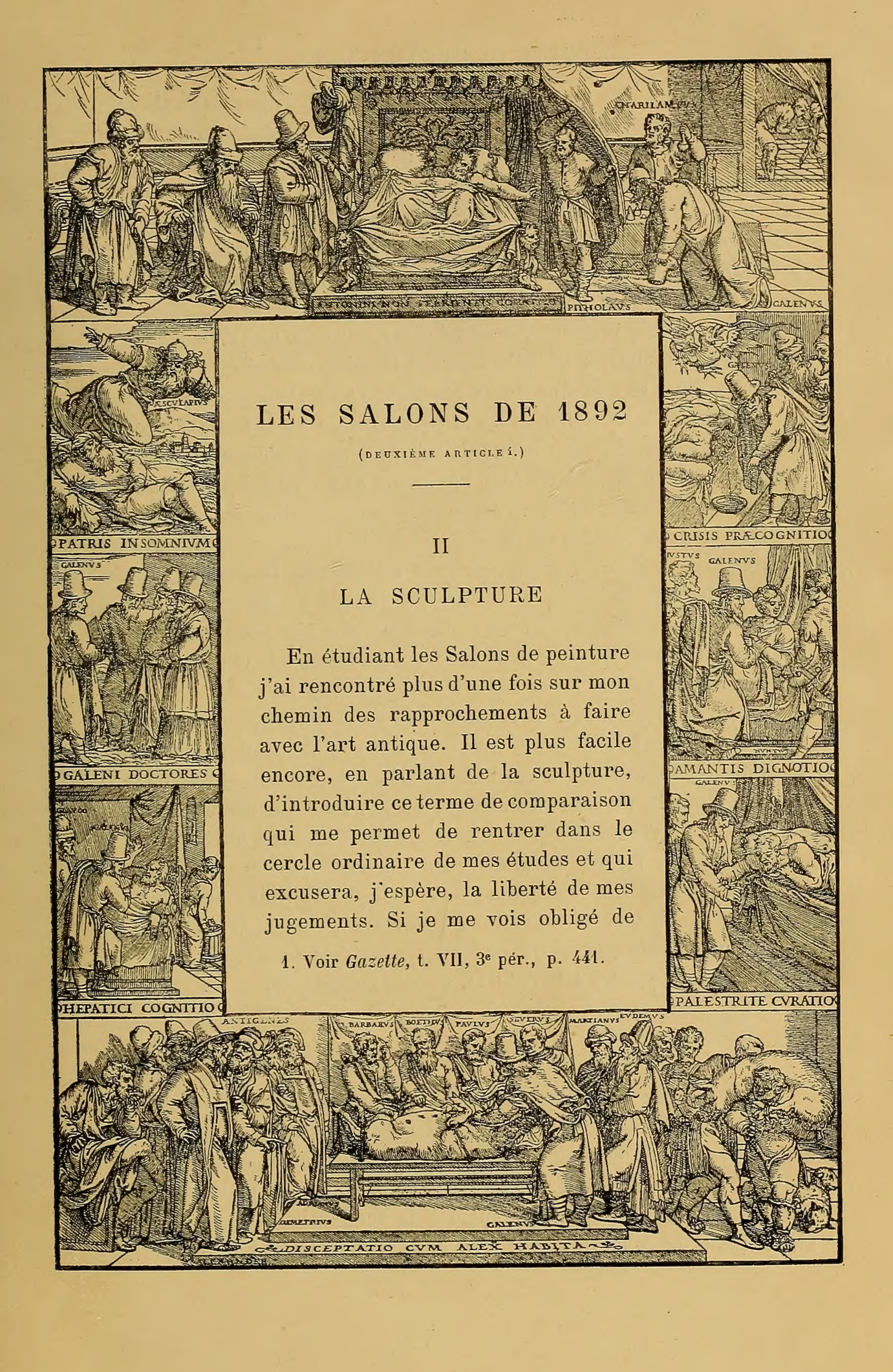
BEAVX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CVRIOSITÉ

PARIS
8, RUE FAVART, 8
1892

LIBRARY
UNIVERSITY OF
MASSACHUSETTS
AMHERST, MASS.



LES SALONS DE 1892

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

II

LA SCULPTURE

En étudiant les Salons de peinture j'ai rencontré plus d'une fois sur mon chemin des rapprochements à faire avec l'art antique. Il est plus facile encore, en parlant de la sculpture, d'introduire ce terme de comparaison qui me permet de rentrer dans le cercle ordinaire de mes études et qui excusera, j'espère, la liberté de mes jugements. Si je me vois obligé de

1. Voir *Gazette*, t. VII, 3e pér., p. 441.

dire à quelques-uns de nos contemporains que Phidias et Praxitèle leur étaient supérieurs, je pense, sans en être absolument sûr, qu'ils ne m'en voudront pas trop. Pour me débarrasser tout de suite de l'aveu qui me coûte le plus, je résumerai d'abord l'impression générale que m'ont laissée les deux Salons des Champs-Élysées et du Champ-de-Mars : de toutes les grandes époques d'art qui exercent leur influence sur les sculpteurs contemporains, l'Antiquité est celle qu'ils me paraissent comprendre et connaître le moins.

Peut-être vais-je étonner et scandaliser, car c'est un lieu commun aujourd'hui d'admirer la belle tenue et la saine conduite de l'École française dans le domaine de la plastique. Aux tâtonnements, aux divagations et aux violences de la peinture, on se fait souvent un plaisir d'opposer la sage pondération, la remarquable unité de la sculpture et l'on en reporte tout l'honneur aux traditions antiques. Maintenue dans une voie très étroite par les conditions mêmes de la matière et de la technique, réduite à des combinaisons de lignes et de plans, la sculpture, dit-on, ne peut pas quitter la grande route pour battre les buissons à l'aventure. Privée de la couleur, du paysage, des enveloppes d'air et de lumière, elle n'a, pour son grand bonheur, à se préoccuper que de la forme modelée, à l'étudier amoureusement et à laisser jouer sur elle les rayons du jour.

Pas de divergences sur la façon de voir et d'interpréter la nature : l'œil n'est plus le seul juge, avec ses erreurs et ses dépravations possibles. L'anatomie, qui est la base même de cet art, lui apporte en aide toute la rigueur scientifique de ses lois. Le toucher, sens délicat et sûr, vient contrôler et préciser ce que l'œil a noté dans la complexité des formes vivantes. Ainsi bornée par des barrières infranchissables, ainsi soutenue par de solides auxiliaires, comment s'étonner que la sculpture continue à marcher d'un pas égal et tranquille dans la voie que lui ont ouverte les maîtres d'autrefois?

Avant de répondre à la théorie, voyons les œuvres.

* * *

La sculpture monumentale. — Associer une sculpture avec un édifice est l'une des tâches les plus délicates qui puissent échoir à un artiste. En effet, les conditions de réussite sont complexes : il ne s'agit pas seulement de créer une œuvre originale et belle; il faut encore trouver un sujet qui rappelle la destination du monument et, de plus, le concevoir sous une forme qui s'adapte aux lignes

architecturales. Bien rares sont les œuvres qui satisfont à cette triple nécessité. Les maîtres eux-mêmes n'arrivent parfois qu'à remplir un ou deux points du programme. Pour prendre un exemple célèbre, le groupe de la *Danse*, si on l'envisage isolément, peut passer pour un des chefs-d'œuvre de Carpeaux : rien ne rend mieux l'ivresse et le plaisir frénétique d'une ronde tourbillonnante. Si on l'examine à distance sur la façade de l'Opéra, on reconnaîtra que les lignes onduleuses et enchevêtrées des bacchantes rompent les aplombs verticaux des assises et produisent de ce côté une sorte de gauchissement.

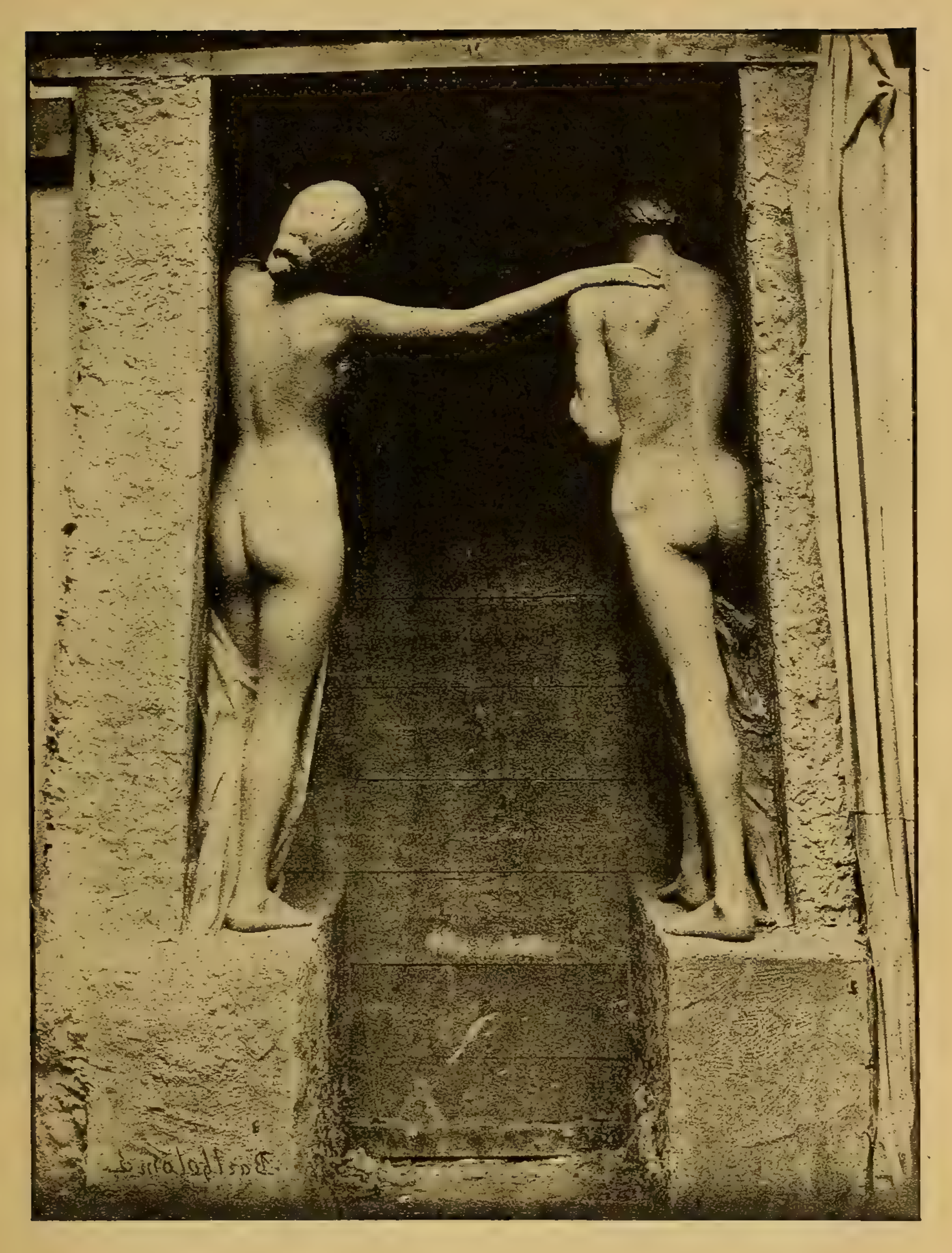
Au contraire, entrez à Nantes dans la cathédrale et regardez les quatre figures que M. Paul Dubois a groupées autour du *Tombeau de Lamoricière :* chacune d'elles pourrait être détachée de l'ensemble et figurer dans un musée comme une des plus remarquables productions de la sculpture contemporaine, et cependant elle y perdrait une grande partie de sa valeur, car on ne verrait plus par quels liens étroits elle se rattache à ses voisines et au monument lui-même, quelle veillée solennelle font autour du soldat endormi ces gardiens pensifs ou priant. Voyez encore la *Jeunesse* de Chapu à l'École des Beaux-Arts, le bas-relief de Rude sur l'Arc de Triomphe. Entrez plus avant dans notre histoire artistique; étudiez les Cariatides de Puget à Toulon, les portails de nos cathédrales gothiques. Remontez jusqu'aux anciens, rappelez-vous la colonne Trajane, le Parthénon et le temple d'Égine, les monstrueux taureaux des palais assyriens, les sphinx de l'Égypte. Là, vous trouverez encore sous les formes les plus diverses l'accord réalisé entre la plastique et la construction, le symbole architectural expliqué et complété par la pensée du sculpteur.

Les Salons de cette année laisseront-ils après eux quelque exemple mémorable du genre? Je n'ose l'espérer. Les esprits ne se sont point haussés à de géniales combinaisons et, en général, la collaboration s'est réduite à apporter une statue ou un groupe d'une part, un piédestal, une fontaine ou une niche de l'autre. Ce sont deux corps de métiers qui s'assistent mutuellement; ce ne sont point deux arts qui se concertent. L'effort de M. Peynot a été considérable et, à cet égard, il est juste de nommer avant tous le laborieux artiste qui, aux Champs-Élysées, n'expose pas moins de deux grands monuments, comprenant une quinzaine de figures plus grandes que nature. Une étiquette nous prévient que les *Quatre parties du monde*, destinées au château de Vaux-le-Vicomte, sont conçues dans le style Louis XIV, ce qui explique l'allure pompeuse des modèles, dépourvus de toute

individualité ethnique. La forme du monument est à peine indiquée. C'est dire que par avance M. Peynot se condamne à accoler ses quatre statues à un piédestal quelconque. Dispersez-les dans un vaste espace comme la place de la Concorde et elles ne perdront rien à se séparer les unes des autres. Elles sont aussi bien figures isolées que figures groupées. Comparez à cette association de rencontre l'intime et active union des femmes placées par Carpeaux sous le globe du monde dans sa *Fontaine du Luxembourg*, et vous mesurerez la distance qui sépare les deux conceptions. L'une constate une division géographique, l'autre explique comment le monde moderne essaie de réunir toutes les nations dans une commune fraternité. Et comme il arrive toujours, là où la pensée a été faible, l'exécution est restée molle et monotone; là où le cerveau a travaillé sur une idée neuve, la main a trouvé une expression vigoureuse et originale.

Le monument commandé par la ville de Lyon, *A la gloire de la République*, a déjà des formes plus précises, mais on y découvre le singulier assemblage d'une colonne dominant une proue de navire qui plonge de l'avant dans une vasque de fontaine, le tout flanqué à droite et à gauche de deux forts pilastres. C'est de l'incohérence architecturale et il est clair que l'artiste a songé surtout à trouver des supports décoratifs pour ses groupes, sans se préoccuper d'un lien logique entre eux. Un autre écueil que M. Peynot n'a pas su éviter, c'est le danger de sacrifier tout à la façade. Il a cherché à donner une fière tournure à la Liberté assise à l'avant du navire; le Triton et la Néréide qui se tendent la main à travers la vasque sont, malgré le souvenir de nombreuses compositions analogues, traités avec un sentiment adroit de la décoration. Mais si vous voulez apprécier les groupes représentant l'Égalité et la Fraternité, ne vous avisez pas de les regarder en vous plaçant au centre; vous n'y verrez qu'un fouillis de draperies envolées, formant un maladroit remplissage d'où émergent d'inattendus objets tels qu'une presse, un coffret, une console, un plat et une aiguière. La première loi de toute composition sculpturale n'est-elle pas de veiller à l'agencement des lignes sur toutes les faces, de façon que l'œil ne soit jamais choqué en quelque endroit qu'il se place pour regarder? Et comment justifier cette erreur, quand c'est le point de vue central, celui-là même que vous impose l'auteur, qui est fautif?

En présence d'œuvres qui attestent tant de labeurs et d'études préalables, il est pénible de résumer ses critiques brièvement et sèchement : je voudrais avoir un article entier à consacrer à



GROUPE DE DEUX FIGURES POUR UNE PORTE DE TOMBEAU, PAR M. BARTHOLOMÉ.

(Salon du Champ-de-Mars : 1892.)

M. Peynot pour lui prouver combien son effort m'inspire de respect et d'estime, mais il a sûrement regardé et étudié les moulages d'antiques à l'École des Beaux-Arts ou au Musée du Trocadéro et il connaît mieux que personne les modèles qui m'autorisent à lui soumettre ces objections. Il suffira de rappeler, par exemple, les Cariatides de l'Erechtheion pour faire comprendre ce que j'entends par l'alliance logique et indiscutable de la plastique avec l'architecture, la symétrie cachée des attitudes et des gestes s'accordant avec le rythme du monument lui-même.

Je voudrais citer par contraste le nom de M. Dalou, dont la réputation toujours grandissante est due à une entente très savante de la sculpture décorative. Mais la fontaine exécutée pour M. le duc de Grammont, malgré toutes ses qualités de solide facture et de grâce robuste, ne répond pas absolument à la formule que je voudrais ici définir. L'architecture n'y fait pas partie intégrante de la composition. Supposez que le groupe des *Épousailles*, au lieu de se profiler sur un panneau plein, en forme d'arcade, soit placé dans une grotte ou dans un simple bosquet, aucun détail n'en sera changé. Le fond est un écran sur lequel se découpe la silhouette des personnages. J'aurais eu plaisir encore à prendre pour sujet de démonstration la *Prière* et la *Douleur* de M. Lenoir, l'*Éternelle Douleur* de M. Lanson, trois figures destinées à des tombeaux. Mais nous n'avons aucune indication de la partie architecturale et il est impossible de juger comment les artistes ont compris l'accord entre la forme modelée et la forme construite.

Arrêtons-nous un moment devant le Tombeau de Cabanel exécuté par M. Mercié : n'est-ce pas là ce que nous cherchons? Sans doute la pure et mélancolique figure, que l'auteur appelle le *Regret*, s'associe intimement au piédestal vers lequel sa main s'élève pour y déposer des fleurs. Mais tout de suite on se rappelle l'admirable *Jeunesse* que le ciseau attique de Chapu a chargé d'immortaliser l'héroïsme d'Henri Regnault, et ce rapprochement nuit un peu aux qualités d'invention qu'on aimerait à trouver ici sous cette signature. Comment dissimuler à M. Guilbert que sa *Cancalaise* éveille aussi chez nous de récents souvenirs? Assurément sa statue destinée au monument de Feyen-Perrin traduit avec bonheur les coins de plage si longtemps fréquentés par le peintre, les types de pêcheuses auxquelles son imagination prêtait une élégance singulièrement raffinée: c'est une œuvre étudiée et bien venue. Mais pourquoi faut-il que M. Barrias nous ait montré tout récemment une gracieuse petite

Kabyle effeuillant des fleurs sur la pierre tombale de Guillaumet? En art, celui qui invente rejette d'avance au second rang tous ceux qui, de près ou de loin, à dessein ou involontairement, viendront rôder autour de sa trouvaille et en tirer quelque profit. Le génie seul a l'heureux privilège de pouvoir prendre le bien des autres sans que personne songe à le lui réclamer : car, après l'avoir pris, il l'emporte si loin et si haut que le larcin n'est plus ni reconnaissable ni même visible.

Je ne sais si M. Bartholomé trouvera plus tard des gens capables d'imiter ou de transformer ses idées; toujours est-il qu'il en a de neuves et d'inattendues. Dejà son exposition de l'an dernier au Champ-de-Mars avait attiré l'attention par un air d'originalité assez saisissant. C'est encore une sorte de poésie funèbre qui, cette année, fait le charme de son envoi. Pour symboliser la jeunesse entrant courageusement dans la mort, il nous montre un couple nu, debout à l'entrée d'un tombeau dont il a déjà franchi le seuil et s'avançant d'une marche lente et fraternelle dans la sombre demeure. L'homme et la femme sont vus complètement de dos; la lumière du dehors baigne encore leurs blanches nudités de ses rayons, tandis que leur face et leur poitrine sont enveloppées déjà d'obscurité. C'est une étrange composition et la pose des personnages paraît, au premier abord, assez bizarre. Mais peu à peu on comprend le parti pris; on pénètre la signification du symbole et on en subit la mélancolie profonde : on ne voit plus que ces corps, jeunes et frêles, s'enfonçant dans l'ombre et dans le mystère. Il y a là une trouvaille remarquable et c'est, à mon avis, l'œuvre qui, parmi les centaines de morceaux exposés dans les deux Salons, révèle au plus haut point le sens de l'invention et de la pensée créatrice. C'est pourquoi nous avons cru intéressant de la présenter à nos lecteurs dans la gravure ci-jointe.

*
* *

Le groupe. — Après la sculpture monumentale, le problème le plus difficile à résoudre en plastique est le groupe. La préoccupation d'associer les formes humaines avec les plans rigides d'une construction n'existe plus; l'œuvre se dresse en liberté, isolée sur son piédestal. Mais il importe de combiner harmonieusement entre elles les lignes des figures, et c'est encore une tâche ardue. Connaissez-vous beaucoup de groupes, dans nos jardins publics ou dans nos

rues, qu'on puisse regarder de tous les côtés sans y trouver rien à redire? Ils sont rares et vous ferez la même remarque dans les Salons actuels. Généralement chaque composition a sa façade, si je puis dire : on sent que l'artiste a jugé inutile de compliquer son travail en composant avec soin quatre faces; il suppose une invisible muraille, d'invisibles pilastres qui arrêteraient la vue en arrière et sur les flancs, obligeant le spectateur à se placer à un point de vue unique. C'est une simplification très pratique, mais c'est se condamner d'avance à une œuvre imparfaite. J'applaudis de grand cœur à la première médaille que M. Icard remporte avec *Les Droits de l'homme*, un vieillard assis faisant transcrire à un jeune garçon la célèbre déclaration écrite sur des tables de marbre, mais je regrette les trous laissés au revers du groupe et assez gauchement bouchés par une chèvre dont la présence ne laisse pas que de surprendre un peu. Les *Fruits de la guerre* de M. Boisseau, une mère serrant contre elle ses enfants effrayés, pourraient sans inconvénient être adossés à un mur. Ce mur serait plus nécessaire encore au héros chancelant, soutenu par son compagnon, que M. Hugues appelle *Victoire!* Même les *Lutteurs* de M. Perrin, bien qu'ils respectent beaucoup mieux les principes du groupement, ne sont pas sans défaut à cet égard et ils auraient besoin de prendre exemple sur leurs camarades antiques exposés dans la fameuse Tribune de Florence. Nous montons un degré de plus, si nous passons au groupe de M. Rougelet, *Héro et Léandre*, à celui de M. Lombard, *Samson et Dalila*. Enfin nous trouvons une consciencieuse étude, voisine de la perfection, dans le *Nessus enlevant Déjanire* de M. Marqueste et dans le chœur gracieux des trois jeunes filles dansant que M. Rambaux intitule *Bonheur*. Comparez ces deux derniers morceaux aux précédents et vous comprendrez pourquoi ils supposent un effort cérébral et une main-d'œuvre supérieurs : aucune difficulté n'est esquivée, tout s'équilibre et se correspond, quel que soit le point de vue où l'on se place. Je ne dis pas que l'inspiration soit très neuve : M. Marqueste ne dissimule pas ses accointances avec Coysevox et le siècle de Louis XIV; M. Rambaux connaît sûrement le groupe de Carpeaux à l'Opéra; mais c'est d'excellente technique et en sculpture, plus encore qu'en peinture, la science du métier est une condition essentielle du succès.

Un autre défaut fréquent est de prendre des personnages et de les juxtaposer sans les relier entre eux par un indissoluble lien. Dans cette réunion ainsi formée vous pouvez extraire une des parties du tout, l'isoler et lui donner la valeur d'un sujet qui se suffit à lui-

même. Les frontons d'Égine sont conçus d'après le système de la juxtaposition parce qu'ils appartiennent à un art encore gauche et inexpérimenté. Dans les frontons de Phidias, au contraire, il est impossible de rompre l'association des figures sans détruire toute l'harmonie de l'ensemble : comment imaginer Cécrops sans sa fille, Déméter sans Coré, une Parque sans ses sœurs? L'antiquité classique propose là des exemples que plus d'un statuaire moderne ferait sagement de méditer. Pour rendre le *Sommeil de l'enfance* vous avez le droit de nous montrer un poupon paisiblement endormi dans sa barcelonnette; vous pouvez d'autre part, figurer la Mélodie ou l'Harmonie sous les traits d'un ange jouant de la viole. Mais vous avez tort de croire qu'en rapprochant ces deux morceaux vous aurez fait un groupe : le lien entre eux est trop faible, il n'existe que par la pensée, non par la plastique.

Deux officiers en costume Louis XVI viennent l'un au-devant de l'autre et se serrent la main en agitant les plis de deux drapeaux symboliquement confondus : ils ont les mêmes bottes, le même habit à revers, la même perruque et le même catogan, presque la même figure. Ils se ressemblent autant que leurs drapeaux, sans doute pour exprimer la fraternité de deux âmes confondues en une seule. C'est un groupe, parce que ces deux héros sont de taille colossale, que l'un s'appelle *Washington* et l'autre *Lafayette*. Mais n'est-ce pas plutôt le même personnage vu du profil gauche, puis du profil droit? La juxtaposition peut aussi se faire dans le sens horizontal. Les Anglais, que la *Jeanne d'Arc* de M. Roulleau foule sous les pieds d'un cheval fougueux, sont des hommes terrassés et à moitié morts, n'offrant pas plus de résistance au choc qu'une inoffensive barrière franchie par un jockey. Ils meublent les dessous; mais ils ne sont pas nécessaires à l'action. Je me souviens d'avoir vu au Louvre un *Alexandre vainqueur* de Puget qui procède d'une pensée analogue; mais comme on comprend la furie de la mêlée à la fière attitude du cheval cabré et au terrible choc de ses sabots sur la tête des ennemis encore debout et luttant! Toutes ces critiques ne sont point faites pour chagriner des artistes consciencieux dont le travail et l'effort sont très respectables, mais pour indiquer combien l'art du groupe offre d'invincibles difficultés à ceux qui l'abordent d'un cœur léger, sans de mûres réflexions, sans d'instructives comparaisons avec les œuvres d'autrefois.

*
* *

Le nu et l'expression. — Plus encore qu'en peinture, le nu est le but suprême vers lequel convergent tous les efforts des statuaires modernes. Dans l'infinie diversité des choses, le sculpteur ne saisit que la forme palpable et les contours matériels des objets. Son domaine est beaucoup plus restreint que celui du peintre, comme le remarque Léonard de Vinci dans un curieux passage de ses manuscrits récemment rendus à la lumière par M. Charles Ravaisson. « Le sculpteur ne peut donner aux choses leurs diverses couleurs; le peintre n'y manque jamais. Les perspectives dans les œuvres des sculpteurs n'ont aucune apparence de vérité; celles que représentent les peintres paraissent vraies à des centaines de milles au delà de l'œuvre. La perspective aérienne est hors de la portée des sculpteurs; ils ne peuvent figurer les corps transparents, ni les corps lumineux, ni les rayons réfléchis, ni les corps luisants, comme les miroirs et les surfaces lustrées; pas davantage les brouillards, les temps obscurs... » Ainsi renfermée dans un étroit empire, la plastique n'a qu'un filon précieux à exploiter, l'être humain, et elle y revient sans cesse, considérant comme secondaire tout le reste. De plus, le nu aura toujours pour elle beaucoup plus d'attrait que le corps vêtu, car celui-ci est soumis aux lois contingentes des modes, aux variations historiques et ethnographiques; le nu est l'enveloppe humaine elle-même, éternellement simple, vraie et immuable. Un très beau modèle peut rappeler la Vénus de Cnide, mais la plus élégante des Parisiennes ne ressemblera jamais à une femme de Tanagre.

Si l'on s'en tient aux titres des œuvres exposées on découvre, parmi les artistes qui envoient des études de nu, quatre catégories : des classiques (sujets antiques), des spiritualistes (sujets bibliques et religieux), des symbolistes (sujets allégoriques), des réalistes (sujets de la vie populaire). En fait, ces quatre groupes ne constituent qu'une seule et même école, car l'origine antique, païenne et profane, de toutes ces productions est indéniable. Que M. Balloni nomme *Isaac* son jeune garçon assis et que M. Maillard appelle *Icare* son éphèbe renversé sur le sol, que M. Hexamer intitule *Mélodie* et M. Mony *Psyché*, une femme nue debout, que M. Loiseau-Rousseau voie dans un homme convulsé et criant une *Victime de Cléopâtre*, tandis que M. Gréber y reconnaît une victime du *Grisou*, il est clair que ces différentes étiquettes sont fort peu importantes. Ce qui frappe dans la multitude des œuvres, c'est de voir combien la tradition antique qui domine tout, qui s'impose à tous les yeux par les titres choisis ou par les réminiscences de l'exécution, s'est, en réalité, affaiblie et

noyée en de veules dégénérescences. Combien sont-ils, les sculpteurs contemporains qui ont regardé face à face des œuvres grecques et qui les ont comprises? Je n'oserais pas les compter. La plupart ont vu l'antique à travers le XVIII[e] ou le XVII[e] siècle; plus rares sont ceux qui s'élèvent jusqu'aux fortes interprétations dues aux maîtres de la Renaissance; plus rares encore ceux qui ont remonté jusqu'aux copies gréco-romaines des chefs-d'œuvre grecs. Je cherche en vain qui a franchi le dernier échelon, celui qui amène directement à Praxitèle, à Polyclète et à Phidias. Nous avons si peu l'habitude du corps nu qu'il reste ordinairement une matière inerte ou inexpressive aux mains de nos artistes, en dépit de toute leur habileté technique. Bon gré, mal gré, c'est toujours à l'expression de la tête, à l'intensité du regard, aux contractions de la bouche qu'ils ont recours pour faire dire au marbre ce qu'ils veulent.

Je ne parle pas ici de ceux qui cherchent à créer, après Puget et Rude, la sculpture dramatique et que le choix des sujets autorise en quelque manière à prêter aux visages une mimique violente. Il est clair que le *Naufragé* de M. Laheudrie, les *Derniers secours* de M. Pierre, le *Déluge* de M. Capellaro et *En détresse* de M. Cordonnier ont tous les droits à l'énergie et même à la brutalité des jeux de physionomie, tout autant que les Géants foudroyés de Pergame ou le Laocoon. Mais il faut user discrètement de ces effets tragiques et ne les employer qu'à bon escient. Le défaut commun à beaucoup d'artistes modernes est de mettre toute leur éloquence dans la tête, là où le corps devrait être l'agent principal d'expression. Regardez les *Lutteurs* de M. Perrin; leur musculature a beau saillir en paquets et en boules sur toute la surface du corps, elle reste cotonneuse et molle. Pour avoir idée de leur effort, il faut regarder les yeux effroyablement creusés sous l'arcade sourcilière, la pupille dilatée, la bouche entr'ouverte. Ce n'est pas ainsi que les jeunes Lapithes qui combattent sur le fronton d'Olympie ou sur les métopes du Parthénon font sentir leur force musculaire : leur visage reste presque impassible et c'est à peine si une simple ride barrant le front révèle leurs angoisses intérieures.

M. Hansen-Jacobsen a certainement pensé au *Discobole* de Myron en exécutant son *Joueur de boule*. Il serait curieux de mettre côte à côte l'œuvre ancienne et la variante moderne. Quel est le plus difficile, de lancer une masse de fer pesant plusieurs kilogrammes ou de jouer au « cochonnet »? Pourtant il n'y a pas dans le *Discobole* le quart de l'effort musculaire, ni de la contention dans tous les

membres, ni de la fixité du regard auxquels M. Jacobsen a eu recours. C'est qu'il est rare aujourd'hui de voir des gens tout nus se livrer à ce paisible divertissement, tandis qu'en Grèce on ne voyait jamais un athlète autrement. Dans le sujet grec, le nu a été une étude minutieuse de la réalité ; dans le sujet moderne, c'est une académie et une convention.

Prenons, par contraste, le *Morphée* de M. John ; il dort, les deux mains posées sur la tête. C'est l'attitude d'un célèbre antique qui représente probablement Eros ou Hypnos et qu'on appelle assez prétentieusement « le Génie du repos éternel ». Là encore, il serait instructif de vérifier pour quelles causes l'œuvre moderne ne donne point l'impression de langueur et de complète indolence qui fait le charme du morceau grec. Le *Morphée* dort parce qu'il a les yeux clos, mais son corps ne dort pas. Ce n'est pas cet arrêt de toute dépense musculaire, de respiration, qui dans la statue du Louvre exprimerait encore le repos, même si la tête était absente.

Je ne me donne pas ici le plaisir facile d'écraser sous des chefs-d'œuvre quelques honnêtes et consciencieuses études. Je choisis ces exemples comme typiques pour montrer que nos contemporains, en s'inspirant des anciens, oublient trop souvent de s'assimiler leur sens esthétique, leur fine intelligence des formes nues, tout aussi éloquentes et expressives que les gestes et les traits du visage. Je regrette de ne pas sentir dans l'*Icare* de M. Maillard l'effet de la chute effroyable que vient de faire ce corps d'enfant, dans l'*Isaac* de M. Balloni l'attente de l'effrayant sacrifice, dans le *Saint Saturnin* de M. Seysses la douloureuse agonie d'un corps supplicié. Ce sont de bonnes copies d'après un modèle et voilà tout. Que dire de l'antique compris comme un prétexte à poses mignardes et contournées, de l'*Arakné* jouant avec sa toile, de la *Kypris* couverte de bijoux, de l'*Amphitrite* en boudeuse, avec un doigt sur la bouche, du *Rêve d'amour* avec l'attirail obligé des colombes se becquetant et du malin Cupidon ? Que dire de l'exercice du *Javelot*, mis entre les mains d'une jeune femme pour représenter le pentathle, c'est-à-dire le concours grec des athlètes ? Que de contresens matériels et intellectuels !

Consolons-nous en regardant des œuvres mieux venues, comme la *Chèvre et la Bacchante* de M. Soulès, la *Cigale* de M. Convers, la *Madeleine* de M. Bastet. N'oublions pas surtout le *Paysan du Danube* de M. Vidal, une des plus fortes œuvres de l'année dans le genre classique. Arrêtons-nous enfin, au Champ-de-Mars, devant la *Femme couchée* de M. Saint-Marceaux et, aux Champs-Élysées, devant le *Repos*

de M. Boucher. La *Femme couchée* ne comptera peut-être pas parmi les inspirations les plus originales de l'auteur : elle rappelle invinciblement le souvenir d'une des plus charmantes créations de M. Rodin, une nymphe couchée et pelotonnée sur elle-même, la face contre terre. Les formes en ont paru à de bons juges un peu grasses et comme soufflées; le poids du corps n'écrase pas assez contre le sol les chairs des jambes qui restent uniformément rondes; mais l'ensemble



SORTIE DU PORT, BAS-RELIEF, PAR M. CHARLIER.
(Salon du Champ-de-Mars : 1892.)

est souple et gracieux, les lignes ondulent, flexibles et serpentines, la gerbe d'épis sur laquelle repose la femme s'étale autour d'elle comme les pétales d'une fleur disposés en corolle. Rien ne trahit la gêne ni la contrainte, malgré la position des membres repliés; c'est le produit d'une esthétique saine qui ne recherche l'effet que par des moyens simples.

Le *Repos* est une œuvre d'un charme plus pénétrant encore : étendue sur un lit bas, auquel le marbre prête aussi son éclatante blancheur, une jeune fille endormie étale sa candide nudité de vierge. Les deux bras levés ont une pose de naturel abandon; la poitrine se soulève doucement et le corps, oscillant sur la hanche gauche, permet à l'œil de suivre les fermes contours de ce corps délicat. Le marbre est

d'un grain admirable; la beauté de la matière a merveilleusement servi le ciseau de M. Boucher pour rendre le calme et la chasteté de ce virginal repos. Il est impossible de passer près de cette jeune apparition sans être attiré et charmé par elle; pourtant elle dort d'un vrai sommeil, sans chercher à paraître belle, et c'est pourquoi nous sommes aussitôt intéressés et conquis. Elle a ce que n'ont pas les centaines de compagnes qui se pressent autour d'elle : l'art de s'ignorer, le don de l'expression par la seule éloquence de ses formes, et non par la mimique étudiée des gestes ou de la physionomie. Sans rien rappeler des classiques chefs-d'œuvre, elle est antique, dans le vrai sens du mot, parce qu'elle est belle et parce qu'elle est simple.

*
* *

Le portrait. — Je ne me joindrai pas au concert de railleries qui accueille de nos jours l'essor de la statuaire portraitiste. Pour caractériser l'étrange passion qui nous pousse à élever des statues à nos grands hommes sur toutes les places publiques de France, les journalistes ont inventé l'élégant barbarisme de « statuomanie ». Ces hommes spirituels auraient ri davantage des Grecs qui ne laissaient point passer un concours d'athlètes sans accorder aux vainqueurs le privilège de faire exécuter leur statue en pied et de la consacrer près d'un temple. Quand Pausanias visita les sanctuaires d'Olympie au IIe siècle de notre ère, il put compter plusieurs milliers d'offrandes, serrées et agglomérées dans l'étroite enceinte de l'Altis. Beaucoup des héros dont on voyait l'image n'avaient pas eu d'autre mérite que d'être très forts en gymnastique et de posséder d'irrésistibles biceps. On exige aujourd'hui d'autres qualités de ceux qui sont sacrés grands hommes : il suffit parfois d'avoir inventé un nouveau procédé pour faire les gants ou d'avoir vendu beaucoup de confections, mais, en règle générale, il s'agit toujours de récompenser un mérite plus intellectuel que physique. Il en résulte que les occasions d'élever des statues sont presque aussi fréquentes que dans l'antiquité, mais que les difficultés artistiques sont beaucoup plus redoutables. Nos sculpteurs se heurtent à deux obstacles : le costume moderne et le physique souvent disgracieux du modèle. Si Praxitèle avait eu à faire le portrait de Littré en redingote, il est probable qu'il eût été d'abord assez décontenancé. Il est curieux de voir comment nos contemporains essaient de se tirer d'affaire et combien ce problème nouveau aiguise leur ingéniosité et leur capacité d'invention. Loin de déplorer

leurs peines et leurs angoisses, je vois là un admirable stimulant pour les facultés créatrices de l'art moderne.

Quand le personnage à représenter est un militaire, la tâche est relativement facile. Le costume, sans avoir l'ampleur des draperies antiques, a pourtant des grâces et des élégances que l'œil des femmes ne méconnaît point et qu'une main habile peut faire valoir. Bien que le *Général Faidherbe* ait plutôt le masque d'un savant et d'un homme d'étude, M. Louis-Noël réussit à garder au héros de Bapaume une fière tournure de chef d'armée, grâce au grand manteau fourré, au képi et aux bottes molles. La tenue officielle du *Général Raoult* était moins faite pour inspirer M. Aubé; ne sachant trop que faire du hideux bicorne d'ordonnance, il l'a placé dans les mains du personnage qui paraît plutôt assister à une revue de parade que courir aux combats. Le défaut du genre est d'être condamné à une irrémédiable banalité, car on semble avoir épuisé les formules qui caractérisent le commandement. Après le geste impératif dirigé vers l'ennemi, après le bras levé et tenant haut le sabre, après la pose méditative à la Napoléon, après le doigt posé sur une carte d'état-major, reste-t-il encore une trouvaille à faire? C'est ce que n'ont point révélé les œuvres de cette année.

L'ingénieur est un intermédiaire entre le savant et l'officier : sa vie alterne entre le cabinet de travail et le chantier. Comment rendre cette double nature? La solution proposée par M. Lambert nous satisfait très médiocrement. Enveloppé du manteau de fourrure, qui est en passe de devenir un thème classique, son *Louis Favre*, foulant d'un pied triomphant un petit tas de gravas, s'appuie d'une main sur un pic et tient de l'autre un plan. La tournure de l'homme est épaisse et commune, la pose à la fois théâtrale et banale, les accessoires encombrants et peu naturels. Je ne sais pas ce qu'il aurait fallu faire, et ce n'est pas mon métier. Mais je demande qu'on trouve autre chose pour la statue projetée de M. Alphand.

Mis en présence du costume civil, bien des artistes ne songent qu'à se dérober, comme un cheval peureux devant une haie. A les en croire, l'esthétique seule justifie la reculade et ils qualifieraient volontiers telle partie de notre habillement au moyen de la circonlocution adoptée par la pudeur anglaise, « l'inexpressible ». Est-ce cette raison qui a décidé M. Rambaud à nous présenter un *Berlioz* ravagé par la maladie et déjà décomposé par la mort, de façon à pouvoir jeter sur ses jambes la couverture du malade? La lyre et la couronne placées à côté du moribond attestent encore le désir de se

réfugier dans des régions idéales. Mais n'est-ce pas jouer à qui perd gagne? Je ne reconnais plus dans cette figure maladive et décharnée le génie bilieux et ardent que fut Berlioz. J'aime beaucoup mieux l'audace de M. de Tavera qui a franchement coiffé son *Goya* d'un chapeau tromblon, sous lequel la figure du peintre espagnol pétille d'intelligence narquoise.

Ayons donc le courage de nos vêtements et de nos modes. Si disgracieux qu'ils paraissent, l'habit du mondain, la redingote du bourgeois, la blouse de l'ouvrier ont eux-mêmes une poésie et une philosophie. Ils sont, comme tout costume historique, le symbole extérieur de nos mœurs et de nos professions. Le siècle des chemins de fer et du télégraphe ne pouvait pas garder les chapeaux à plumes ni la culotte courte. Quoi que nous fassions, nous appartenons à un âge qui se glorifie de son génie pratique et positif. Qu'il ait tort ou raison, c'est ainsi qu'il se présentera devant le jugement de la postérité. Quand les artistes contemporains essaient de pallier ce caractère, ils sont peut-être animés des meilleures intentions, mais je crois qu'ils font fausse route. A qui fera-t-on croire que les hommes du XIXe siècle se revêtaient de vagues draperies? Il y a quelque puérilité à cacher ce qui s'étale à tous les yeux. Combien il serait plus hardi et plus adroit d'accepter sans arrière-pensée la réalité et d'employer tout son esprit d'artiste à montrer par l'enveloppe elle-même ce qu'est l'homme du siècle. L'antiquité elle-même, qu'on invoque à tort et à travers pour justifier de complaisants travestissements, n'a jamais compris l'étude du vêtement que comme la traduction littérale de la vie réelle. Elle l'a considéré comme un organisme particulier, inséparable du corps lui-même, exprimant comme lui le fond moral et intellectuel de l'être humain. Si vous touchez à cette note fondamentale, si vous la faussez, l'accord harmonique est compromis. Vous aurez peut-être des draperies plus amples et plus sinueuses; vous n'aurez plus l'homme vivant.

Voilà pourquoi, quand on parle de *M. Eugène Pelletan*, j'aime à le voir en paletot un peu débraillé, avec un gilet tout chiffonné de plis, une main dans la poche de son pantalon, l'autre tenant un livre, la tête un peu penchée comme pour réfléchir, tel enfin que l'a imaginé M. Aubé. Quand on invoque le souvenir du célèbre *Ricord*, je me le figure ainsi que l'a conçu M. Barrias, avec le grand tablier d'interne jeté sur sa correcte redingote, le menton rasé, la lèvre retroussée et railleuse, la tête haute comme s'il faisait une démonstration devant ses élèves assemblés. Regardez et étudiez cette statue, une des plus remar-

quables de l'année, et songez qu'elle est sortie du cerveau qui a conçu les *Premières Funérailles*. Vous verrez comment un esprit supérieur sait allier le goût des belles formes et le respect de la vérité, se montrer poétique dans les conceptions idéales, précis et expressif dans les reproductions de la vie réelle. Vous verrez aussi que le costume moderne, quoi qu'on en dise, a ses chutes de draperie, ses plis cassés ou onduleux, sa structure personnelle et caractéristique. Mais, pour le voir et le rendre ainsi, il faut avoir appris qu'une étoffe n'est pas une matière inerte jetée sur un corps; il faut avoir été nourri de la moelle antique, et c'est là que triomphe le principe dont on ne saurait trop haut proclamer l'importance : dans l'enseignement grec, voyons l'esprit, et non la lettre; regardons comment les anciens ont fait, ne copions pas ce qu'ils ont fait.

Les mêmes observations peuvent s'appliquer à la façon dont on comprend actuellement le buste. Le buste est la forme la plus usitée du portrait sculptural. Chaque année des centaines d'effigies alignent le long des allées sablées leurs têtes correctes ou irrégulières, prétentieuses ou bonasses, souriantes ou résignées. Rappeler pour les Champs-Élysées les noms de MM. Barthélemy, Carlès, Crauk, Deloye, Franceschi, Hugues, Puech et Vasselot; pour le Champ-de-Mars ceux de MM. Baffier, Dalou, Injalbert, Lanson et Lenoir, est rendre insuffisamment justice aux nombreux artistes qui se sont fait dans ce genre une réputation méritée. Mais tirer de la foule une œuvre nouvelle n'est pas chose facile. Je signalerai pourtant un effort pour rompre avec la tradition uniforme du piédouche supportant la tête seule du personnage. L'art grec n'a pas connu cette convention; les bustes de Périclès, de Démosthènes, d'Alexandre sont taillés comme des hermès et donnent au cou la solide assiette des épaules et de la poitrine entière. L'art romain a inventé une commode simplification qui n'est pourtant pas sans inconvénient, car elle réduit parfois le corps à un état si fragmentaire qu'on ne peut juger ni des proportions générales du buste ni du rapport de la tête avec les épaules, ce qui diminue la ressemblance. Avouons de plus qu'elle est assez disgracieuse. Je ne vois jamais la tête de mon voisin montée sur une espèce de pivot, tandis que je puis l'apercevoir coupé aux épaules ou au milieu du torse par une ligne quelconque. La Renaissance a bien compris cette anomalie et elle est revenue souvent à la méthode grecque, comme on peut s'en assurer en regardant au Louvre

le *Saint Jean-Baptiste* de Donatello, les admirables bustes de *Ferdinand d'Aragon* et de *Philippe Strozzi*.

M. Rodin est un artiste trop ennemi des conventions pour ne pas se ranger parmi les premiers qui renoncent au buste placé sur un piédestal étriqué; son beau *Portrait de M. Puvis de Chavannes* appartient au système nouveau, qui compte déjà un certain nombre d'adeptes. On remarquera entre autres, au Champ-de-Mars, le *Portrait de M. Alexandre Hepp* par M. Leroux, où l'on saisit de plus un intéressant effort pour rendre la surface moelleuse des vêtements, le buste de *Mme B**** par M. Bartlett, la *Paysanne comtoise* de M. Bloch et la *Béguine* de M. Saint-Marceaux, le buste de jeune homme de M. Schnegg; aux Champs-Élysées, la *Cordelia* de M. Calder et la *Femme du pêcheur* de M. Fantin-Viat. Je crois devoir faire une place à part à un original essai de M. Bartholomé qui, non content de montrer dans le *Portrait de Mme F**** tout le haut du corps, trouve moyen de conserver les bras entiers par un geste gracieux qui les ramène auprès de la tête. Là encore, comme dans la sculpture monumentale, cet artiste a marqué l'art du portrait d'une empreinte très personnelle. *Mon Portrait*, buste en cire expressif et vivant de M. Carriès, mérite aussi une mention spéciale : l'auteur s'est représenté vu à mi-corps, debout devant sa selle garnie de masques ébauchés, tenant entre ses doigts une statuette terminée. C'est un compromis entre le buste et la statue en pied qui dénote un esprit curieux des formes inédites.

*
* *

La statuette. — Le bas-relief. — A mesure que nous avançons dans notre revue d'ensemble, nous voyons se dessiner davantage les *desiderata* de la sculpture moderne. Ils ne consistent pas seulement dans l'appréciation fausse de certains principes esthétiques, dérivés de l'antiquité et interprétés d'une façon illogique par beaucoup de nos contemporains. Ils se révèlent encore dans le dépérissement de catégories entières d'œuvres d'art, autrefois florissantes, aujourd'hui appauvries ou disparues.

La statuette est une création charmante de l'antiquité : la Chaldée et l'Égypte, la Grèce et Rome ont connu et pratiqué cette réduction libre et originale de la grande plastique. Le Moyen âge et la Renaissance ont recueilli l'héritage, comme en font foi les ivoires et les bronzes du Louvre. Jusqu'au XVIIIe siècle, la tradition a survécu avec les gracieuses compositions de Clodion et les porcelaines

de Saxe. La décadence est venue avec les biscuits de Sèvres; puis le silence s'est fait autour de cet art. Les réductions mécaniques, en bronze ou en plâtre, des œuvres célèbres ont beaucoup contribué à le reléguer dans l'ombre où il végète tristement entre les mains des modeleurs italiens et des fournisseurs d'ex-voto religieux. Depuis quelques années seulement on voit se produire un mouvement de réaction en sa faveur. Les vrais sculpteurs ne paraissent plus aussi dédaigneux d'exécuter, en terre cuite, en plâtre, en bronze ou en cire, des images réduites de leurs inventions. Ce n'est pas encore un réveil complet; mais ce n'est plus de la somnolence ou de l'atonie. On surprend même des essais tout à fait nouveaux, comme celui qui consiste à représenter en pied une personne, sans dépasser la taille d'une minuscule statuette. La faveur dont jouissent aujourd'hui les célèbres figurines de Tanagre n'est certainement pas étrangère à cette conception. Aussi applaudirons-nous de grand cœur à toutes les tentatives qui cherchent à ouvrir de ce côté une voie aux portraitistes modernes.

Cette année même, le nombre des statuettes s'est sensiblement multiplié : elles occupent aux Champs-Élysées, à côté des médaillons, tout le fond du jardin; au Champ-de-Mars, elles ornent une partie de l'allée centrale. Tous les genres s'y coudoient : l'antique, représenté par le *Bacchus consolant Ariane* de M. Dalou, la *Diane* de M. Lanson, la *Nymphe surprise* de M. Injalbert; la vie populaire, par le *Vielleux berrichon* de M. Baffier et par l'importante série de M. Richer, *Faneur*, *Faucheur*, *Bêcheur*, *Terrassier;* le sujet de genre, par la *Toilette de Charlotte* de M. Lenoir; même le comique par le *Bonhomme assis* et les *Têtes de petits bourgeois* du peintre Raffaëlli. L'envoi le plus remarquable dans cette catégorie me paraît être celui d'un artiste belge, M. Constantin Meunier : son *Enfant prodigue* réalise, dans des dimensions réduites, l'ampleur, la simplicité et la force des grandes œuvres plastiques. Il ne faut pas oublier que le nom de M. Rodin domine toute cette pléiade : les diaboliques damnés de ses *Portes* déjà fameuses sont pour quelque chose dans la naissance d'un petit monde sculptural qui ne demande à son tour qu'à croître et à multiplier.

Je ne crois pas qu'on ait jamais fait moins de bas-reliefs que de notre temps et je n'en sais pas la cause. Pourquoi nos monuments funéraires admettent-ils si rarement ce genre de décoration? Pourquoi nos monuments publics paraissent-ils exclusivement réservés à

la statuaire ornementale? Il y a là des anomalies dont les raisons m'échappent. Toujours est-il que, sur ce point comme sur le précédent, non seulement nous restons inférieurs aux Assyriens, aux Égyptiens, aux Grecs et aux Romains, mais encore nous laissons se perdre les traditions de l'art français, jadis si puissant dans l'art complexe et expressif du relief. En effet, c'est l'élément sculptural qui se rapproche le plus de la peinture, le seul qui puisse mettre en mouvement des foules, qui ait recours à la perspective aérienne, au paysage, le seul qui réunisse dans un même cadre des personnages, des animaux, des bois et des montagnes, tous les règnes de la nature. Les portes de Ghiberti sont une vraie Bible en miniature; la colonne Trajane est une épopée guerrière; les bas-reliefs alexandrins sont des pastorales gracieuses comme les idylles de Théocrite.

Qu'est-ce que le relief moderne? En quoi caractérise-t-il notre époque? On aurait quelque peine à le dire, d'abord parce que les sculptures de ce genre sont rares dans nos Expositions, ensuite parce qu'elles vivent de réminiscences empruntées à toutes sortes d'écoles antérieures. La *Biblis* de M. Roche et l'*Énigme* de M. Convers, avec des qualités solides de facture, se contentent de traduire plastiquement des sujets antiques et des formes souvent vues en peinture. La *Musique sacrée* de M. Desvergnes rappelle plusieurs œuvres de la Renaissance. Le nom de M. Frémiet est trop justement célèbre pour qu'on se permette de juger sommairement son bas-relief; mais l'auteur du *Gorille* et du *Chasseur d'oursons* sait bien que, sans le *Colleone* du Verrocchio, son *Connétable Olivier de Clisson* n'existerait probablement pas sous la forme actuelle. Il reste donc à peine cinq ou six morceaux dans lesquels, même à travers des défaillances et des incertitudes d'exécution, on sent le désir sincère d'inventer. C'est d'abord le haut-relief que M. Meunier intitule *La Glèbe* et la puissante étude qui personnifie l'*Industrie;* c'est surtout la composition plus précise et plus complète, où M. Charlier nous montre un petit groupe de marins halant sur un bateau *A la sortie du port;* l'effet de ce petit paysage maritime est pittoresque et habilement rendu. La *Gomorrhe* de M. Charpentier n'est certes pas banale et elle produit un effet macabre que l'auteur n'a pas redouté; mais ces deux corps aplatis comme des fossiles entre deux couches de terre évoquent je ne sais quels souvenirs bizarres de pièces anatomiques et paléontologiques. *Linné* a inspiré à M. Eriksson la très bonne idée de le placer dans un paysage; mais que ce site est banal et froid, comme la femme nue, juchée en haut de l'arbre,



MATHO ET SALAMMBÔ, GROUPE EN MARBRE, PAR M. BARRAU

(Salon des Champs-Élysées : 1892.)

accompagne singulièrement cette paisible figure de botaniste! Citons encore, aux Champs-Élysées, la *Charité* de M. Vidal et nous aurons fait la courte nomenclature des œuvres intéressantes. Souhaitons qu'elles fassent éclore de nouvelles ambitions, de plus nombreuses tentatives, car le bas-relief réclame de notre siècle et mérite une réhabilitation. Pour savoir où il s'est réfugié, il faut faire un tour dans la section des graveurs en médailles : vous y verrez une gracieuse composition de M. Vernon, *Fugit irreparabile tempus*, et vous y constaterez avec d'amers regrets l'absence de deux maîtres, M. Chaplain et M. Roty.

*
* *

La polychromie. — La grande nouveauté des Salons modernes est la polychromie. Depuis plusieurs années un courant très sensible s'établit qui ramène la plastique française à la fois vers ses origines nationales et vers les sources antiques. Ce n'est un mystère pour personne que le moyen âge tout entier a revêtu de vives couleurs les statues et les bas-reliefs qui ornaient le porche ou l'intérieur des cathédrales : les plâtres peints qui foisonnent aux environs de Saint-Sulpice et dont on continue à remplir nos églises ne sont que la survivance de cette tradition religieuse, mais ils attestent la profonde décadence, le triste abâtardissement d'un art autrefois pratiqué par les maîtres, aujourd'hui relégué au rang des industries vulgaires. Tous les peuples de l'antiquité ont connu la plastique polychrome. Le Scribe accroupi, le bas-relief d'Hathor et de Séti Ier, les Archers de Darius et la frise des Lions susiens sont au Louvre d'éclatants témoignages de la perfection que cette technique avait acquise en Égypte et en Asie, depuis l'époque la plus reculée de l'histoire jusqu'au moment où les Grecs entrent en scène.

Pour les Grecs le fait a été souvent contesté, nié avec véhémence : c'est d'eux, au contraire, que nous tiendrions le goût des blanches formes, du modelé dégagé de toute enveloppe colorée. Cette théorie ne peut plus résister aux constatations matérielles qui, de toutes parts, viennent la démentir. Même après les travaux d'Hittorff et de Quatremère de Quincy sur l'architecture polychrome et sur la statuaire chryséléphantine, les obstinés refusaient encore de se rendre. Mais voici que depuis huit ans le sol de l'Acropole d'Athènes se laisse arracher les débris des idoles brisées et brûlées par les soldats de Xerxès, et, dès ses premiers pas dans le nouveau musée,

le visiteur est accueilli par un chœur étrange de jeunes femmes aux yeux peints, aux cheveux rouges, aux vêtements diaprés où se mêlent les vermillons, les bleus, les verts et les noirs. Battus sur le terrain de l'archaïsme grec, les contradicteurs se sont réfugiés dans les périodes classiques. Sans doute, disent-ils, la Grèce de Pisistrate, influencée par l'Égypte, a pu tolérer ce brutal badigeon, mais comment admettre que Phidias ait peint les frontons du Parthénon, que Praxitèle ait livré à un enlumineur l'admirable marbre de son Hermès, et comment se figurer la Vénus de Milo avec des yeux noirs et des lèvres rouges?

J'en ai peur : ces derniers retranchements seront bientôt forcés, si j'en crois les nouvelles qui nous viennent d'Allemagne et d'Amérique. Dès 1884, le conservateur du Musée de Dresde, M. Treu, publiait une brochure intitulée : *Devons-nous peindre nos statues?* Et à titre d'essais pratiques, il installait dans son musée des copies d'antiques colorées. Plus récemment encore, en 1892, un conservateur du Musée de Boston, M. Edward Robinson, vient, avec l'aide d'un sculpteur, M. J. Lindon Smith, de reconstituer au moyen de moulages peints deux chefs-d'œuvre de l'époque classique : l'Hermès d'Olympie et la Vénus Genitrix du Louvre. A l'appui de cette expérience, il publie dans le *Century Illustrated* de New York un article où sont rassemblées avec beaucoup de science et d'adresse toutes les preuves qui concourent à démontrer l'existence d'une plastique peinte chez les Grecs et chez les Romains, à toutes les époques de leur histoire. Les preuves sont de deux genres : d'abord les observations des fouilleurs, les traces de couleurs très visibles sur toutes les sculptures archaïques du VIe siècle, sur les métopes du temple de Jupiter Olympien construit vers 450, sur la frise du mausolée d'Halicarnasse exécutée vers 350, sur les beaux sarcophages de Sidon où l'on croit retrouver une représentation d'Alexandre à cheval, sur une statuette d'Aphrodite trouvée à Pompéi, sur une grande statue d'Auguste au Vatican (je ne cite que les principaux monuments pour chaque période historique); ensuite les textes des auteurs parmi lesquels il convient de signaler l'histoire du peintre Nicias que Praxitèle préférait à tous pour son adresse à patiner les statues de marbre, et un long passage de la *République* de Platon faisant allusion aux gens qui peignent les statues, exécutent les yeux en noir et cherchent à donner à chaque partie du corps la couleur qui lui convient afin de produire un bel effet d'ensemble. Voici les conclusions de M. Robinson : 1° les Grecs et les Romains

ont toujours peint leurs statues et leurs reliefs, à toutes les époques de leur histoire ; 2° les couleurs n'étaient pas de simples teintes nuancées, mais de solides couleurs d'un ton très franc; 3° ces couleurs devaient couvrir la surface entière, avec une exception probable pour les parties où le blanc du marbre simplement patiné pouvait servir à l'effet de la coloration générale.

Il n'y a donc aucune exagération à dire que les essais de réforme introduits dans la sculpture contemporaine par la polychromie sont issus directement de la science archéologique. Rien ne justifie mieux la thèse que nous soutenons ici à propos des deux Salons : c'est que l'étude du passé provoque et encourage les nouveautés, c'est que l'art moderne a tout intérêt à renoncer au travail routinier pour retrouver la libre inspiration qui guidait le génie des anciens, quand ils se plaçaient face à face avec la nature. N'est-il pas vrai que la statuaire incolore est une pure convention? qu'entre toutes les interprétations du monde vivant il n'en est pas de plus étonnante et, au fond, de plus illogique? qu'elle élimine de parti pris un élément indispensable à la réalité concrète des choses? Il est même possible de démontrer historiquement que cette sculpture, qui est la nôtre et dont nous vivons, qu'on veut faire passer à nos yeux pour la seule classique et la seule possible, est fondée sur une erreur historique. Si les artistes de la Renaissance ont renoncé à la polychromie, c'est qu'ils voulaient prendre pour modèles les anciens et, les statues antiques étant pour eux sans couleurs, il leur a paru nécessaire de se conformer à cette règle. Or, si la science démontre actuellement que les statues grecques et romaines étaient peintes, qu'elles doivent leur blancheur actuelle au long séjour dans la terre qui les a dépouillées de leur éclatante parure, que reste-t-il du prétendu principe classique?

Loin de moi la pensée de faire le procès aux générations d'artistes qui, depuis quatre siècles, vivent dans l'observance étroite de cette loi; je serais plutôt tenté de dire *felix culpa!* Heureuse erreur que celle qui nous a donné le *Moïse*, le *Jour* et la *Nuit* de Michel-Ange, les *Nymphes* de Jean Goujon, les *Grâces* de Germain Pilon, le *Mignard* de Coysevox, le *Milon* de Puget et le *Voltaire* de Houdon! Ce sera l'honneur de l'art moderne que d'avoir fait jaillir du marbre, par la seule puissance du modelé et de la ligne, tant de formes expressives et vivantes. Loin de moi aussi l'intention de décourager ceux qui, élevés dans cette idéale et noble tradition, la continuent et la propagent par leurs œuvres. Ils ont mille fois raison de penser

qu'elle est d'une essence exquise et poétique, qu'elle immatérialise la matière, qu'elle donne aux modelés une transparence et une douceur nacrée dont aucune sculpture peinte ne peut approcher. Nous accorderons tout ce que l'on voudra à la valeur spiritualiste de cette plastique et nous lui souhaitons de produire pendant longtemps encore des chefs-d'œuvre. Il n'en est pas moins vrai qu'aux yeux de l'historien elle représente une rupture brusque avec le passé, qu'elle a tous les caractères d'une exception et d'un paradoxe. Étrange renversement des choses! C'est elle qui incarne chez nous les éléments classiques et traditionnels, lorsqu'en réalité elle est, par ses origines, révolutionnaire et novatrice au premier chef.

Voilà pourquoi les amis de l'antiquité et du moyen âge suivent avec intérêt, depuis plusieurs années, les efforts d'une petite pléiade qui essaie de se soustraire au joug impérieux de l'habitude et cherche à nous rendre la statuaire ou le relief polychrome. Parmi les initiateurs et les apôtres de la première heure, il serait injuste de ne pas nommer M. Henry Cros, dont l'esprit inventif a déjà hâté la solution de plusieurs énigmes artistiques que nous ont léguées les anciens, entre autres celles de la peinture à l'encaustique. La polychromie l'a ensuite attiré; mais, non content de faire revivre les formes colorées, il a voulu créer une matière qui donnât par elle-même les tons de la chair, de la chevelure et des vêtements, et il a cru trouver dans certaines pâtes de verre la transparence et le grain propres à imiter la réalité. Cette année même, il expose aux Champs-Élysées une *Incantation* qui prouve la persévérance laborieuse de ses recherches. Mais c'est un artiste modeste qui vit caché; ses bas-reliefs sont des œuvres de petites dimensions qui ne s'imposent pas aux yeux de la foule. Son nom mériterait d'être mieux mis en lumière par quelque production importante.

Dans le groupe des polychromistes, le chef du chœur est incontestablement M. Gérôme. Plus heureux que Praxitèle, il n'a pas besoin de demander à un Nicias de lui peindre ses statues, car le pinceau lui est familier plus encore que l'ébauchoir. Sa *Tanagra*, aujourd'hui au Luxembourg, marquera une date dans l'ère nouvelle de la sculpture contemporaine. Les artistes du xxe siècle viendront la regarder avec le respect que les contemporains de Donatello devaient avoir pour un relief de Nicolas de Pise : ce sera une œuvre de « précurseur ». L'originalité de M. Gérôme est qu'il s'inspire de la polychromie pratiquée par l'antiquité et par le moyen âge, sans la copier. Il a compris que notre siècle pouvait avoir une façon à

lui de comprendre la plastique colorée et qu'une transition était nécessaire entre le système des marbres blancs et le retour aux marbres peints. Il procède par teintes douces et à peine perceptibles. C'est une pâleur rosée qui se répand sur les chairs nues, un léger frottis de carmin un peu plus vif sur les lèvres, une ombre noire dans la prunelle et sur les sourcils, une teinte brune ou dorée sur les cheveux. Voilà une coloration qui ne résisterait pas à un séjour de dix années sous terre, et pourtant, toute discrète qu'elle est, elle suffit amplement à donner à la *Tanagra* une intensité de regard et de vie qu'on n'oublie plus.

Les Champs-Élysées comptent cette année un envoi de M. Gérôme, le groupe de *Galathée et Pygmalion*[1], qui procède du même système. On y reconnaît le modèle de femme qui a posé pour *Tanagra*. Debout sur son socle, la statue s'est penchée d'un irrésistible et subit élan vers son amant et, le prenant par la tête, elle le baise à pleine bouche. L'œuvre n'est pas exempte d'une certaine sensualité qu'accentue encore l'aspect des chairs vivantes et la flamme des regards l'un dans l'autre confondus. Mais on comprend que le sujet ait séduit l'artiste parce qu'il met en pleine lumière les avantages du procédé employé : les jambes de Galathée sont encore pétrifiées dans la froide nudité du marbre blanc, tandis que le haut du corps est déjà rose sous l'afflux du sang qui commence à circuler en lui. On ne pouvait plus ingénieusement démontrer qu'une polychromie très discrète est capable de donner l'illusion de la vie. On remarquera encore le gracieux contraste de la main blanche s'enfonçant dans la chevelure sombre et crêpue de Pygmalion.

Le second envoi de M. Gérôme marque un pas de plus fait dans la voie de la polychromie antique. On pouvait croire que le siège de l'artiste était fait et qu'il adopterait désormais la polychromie à teintes douces comme une sorte de compromis raisonnable, destiné à instruire le public sans le choquer. La fougueuse *Bellone* aux yeux luisants d'un sinistre éclat, brandissant son épée et hurlant à pleins poumons son cri de guerre, nous avertit que nous étions naïfs de prêter ces timidités diplomatiques à une âme passionnée et enflammée par la joie des découvertes en terre inexplorée. M. Gérôme a voulu se mesurer avec les anciens sur leur propre terrain et il s'est attaqué à la statuaire chryséléphantine, genre complètement inconnu des modernes, mais que les Grecs considéraient comme le dernier mot de l'art, puisque leurs plus célèbres

1. La *Gazette* en publiera prochainement une gravure hors texte.



Gazette des Beaux-Arts

Boussod et Valadon Heliog.

GALATHÉE ET PYGMALION

Groupe en marbre par M. L. Gérôme _ Salon des Champs-Elysées. 1892.

Imp. A. Clément.

statues, la Minerve du Parthénon, le Jupiter Olympien, la Junon d'Argos, sorties des mains de Phidias et de Polyclète, étaient faites en ces matières précieuses d'or, d'ivoire et de gemmes. Là encore, M. Gérôme n'a pas voulu copier l'antique et il a eu raison. Comment les anciens arrivaient-ils à débiter les ivoires en minces plaquettes, à les ciseler et à les amollir pour les placer sur les contours d'un noyau de bois représentant les formes sculptées de l'idole? Comment pouvait-on enlever et remettre à volonté les lamelles d'or pour en vérifier le poids? Comment les sutures et les points de jonction entre tous ces matériaux étaient-ils dissimulés? C'est ce qu'on entrevoit fort vaguement par les textes des auteurs. Le duc de Luynes a fait jadis reconstituer à grands frais par Simart, d'après les descriptions de Pausanias, la Minerve Parthénos, aujourd'hui exposée au château de Dampierre : c'est une œuvre plus curieuse que belle, et il est certain qu'elle est fort éloignée, par le style même et par l'agencement des tons polychromes, de ce que devait être l'original antique.

M. Gérôme ne s'est pas astreint à la reproduction des détails techniques : dans sa statue, les bras et les jambes sont des morceaux d'ivoire pleins, légèrement patinés; la figure est un masque soudé au casque de métal; le corps tout entier et le serpent sont une fonte creuse où le bronze, le cuivre rouge, l'étain, la dorure fournissent les tons variés de la polychromie. Le procédé est beaucoup plus simple, plus économique et plus durable que celui des Grecs. Les œuvres antiques avaient-elles cet aspect? Nous n'en savons et nous n'en saurons jamais rien, puisque les originaux du v[e] siècle sont irrémédiablement perdus. Je considère seulement la tentative actuelle comme une promesse de nouvelles recherches pour l'avenir. Ce n'est pas de la statuaire chryséléphantine, c'est de la métallurgie polychrome. Tant mieux si nous devons à cet essai la création d'un genre inédit ; tant mieux si l'exemple des anciens conduit nos contemporains à inventer eux-mêmes. C'est ainsi que l'étude du passé est féconde; elle doit suggérer des idées, et non des pastiches. N'y a-t-il d'ailleurs que des inspirations antiques dans ce morceau? N'est-il pas possible d'y découvrir des influences venues de l'Extrême-Orient et trahies, en particulier, par le serpent à large pèlerine qui darde sur le spectateur ses yeux cruels, par le désordre pittoresque des lauriers qui jonchent le bouclier de la guerrière? Il y a de tout dans cette œuvre étrange et audacieuse.

Si j'ai un reproche à lui faire, c'est de vouloir étonner. Elle frappe

l'attention, mais elle frappe un peu brutalement. Je regrette que le sculpteur n'ait pas donné au problème une solution plus simple et, comme disent les mathématiciens, plus élégante. S'il avait montré moins de violence extérieure, s'il avait concentré sur les tons polychromes toute la puissance de l'effet, l'impression eût été, je crois, à la fois plus sobre et plus forte. On est hypnotisé par cette bouche démesurément ouverte, par ces dents blanches de carnassier, par ce regard de lentille grossissante, par ce bouillonnement tumultueux d'étoffes : on perd de vue le reste qui est la couleur, c'est-à-dire le plus intéressant. Que M. Gérôme me pardonne mes critiques; c'est la faute de l'auteur Dion Chrysostôme, qui, parlant du Jupiter Olympien, rappelle que le plus grand attrait de cette admirable figure était l'air de douceur, de bienveillance et de majesté sereine répandue sur le visage du dieu.

A la suite de M. Gérôme se groupent un assez grand nombre d'artistes qui déjà tendent à se partager en deux écoles, suivant la prudence ou la hardiesse de leur polychromie. Si nous n'avions pas longuement analysé la *Galathée,* nous aurions pu prendre pour sujet de réflexions analogues le beau groupe de *Matho et Salammbô* exposé aux Champs-Élysées par M. Barrau et reproduit dans la gravure ci-jointe ; c'est une excellente composition dont les lignes s'agencent avec art et où les tons gardent une harmonie discrètement pénétrante. L'homme surtout est une étude très juste de pose et de coloris, mais je crois que Flaubert aurait eu des mots sévères pour l'attitude un peu mièvre et théâtrale de la femme. La technique ingénieuse de M. Barrau prouve l'étendue et la variété des recherches qui s'offrent aux sculpteurs dans le domaine de la polychromie. Par la seule différence du grain donné à la matière, il est possible de créer des teintes déjà nombreuses. La peau de lion et le rocher sur lesquels est assis Matho sont sommairement dégrossis et gradinés, de façon à former une surface rugueuse et sombre. Le corps de l'homme est patiné au moyen d'un ton neutre un peu plus doux; enfin, les nus de la femme, polis avec le plus grand soin, mettent en lumière les clartés éclatantes de la blanche matière. Imaginez que sur ce fond ainsi préparé on dépose de très légères couches de couleur rouge, rose, verte, et il en résultera, malgré la simplicité des moyens, un aspect fortement polychromé.

Un étranger, M. Volkmann, a voulu reconnaître publiquement tout ce que cet art nouveau doit aux enseignements de la Grèce et c'est sur une copie d'antique, sur un *Bacchus*, qu'il s'est exercé à

foncer les chairs, rougir les lèvres, brunir les cheveux; l'effet en est calme et gracieux.

Quand on veut appliquer ce procédé au plâtre ou à l'argile, on se heurte à une grave difficulté : la couleur pénètre dans les pores de la matière; elle prend un aspect opaque et terne. C'est cette tonalité lourde qui contribue, outre le caractère faux et criard des tons, à donner un aspect si désagréable aux statuettes religieuses. Il faut l'épiderme à la fois solide et transparent du marbre pour garder aux couleurs leur fraîcheur lumineuse. Aux Champs-Élysées le buste de femme de M. Peplœ, au Champ-de-Mars l'étrange génie, *Au seuil du Mystère*, de M. Dampt, le *Portrait de jeune homme* de M. Gallian, le *Buste* de M. Jacques, *Mon père* de M. Orléans, la *Fillette* de Mme Vallgren, sont les exemples d'une polychromie indécise et timide qui lutte avec peine contre la pâleur blafarde du plâtre.

On ne saurait trop louer Mme Besnard d'avoir compris le danger des compromis en ce genre et de s'être hardiment décidée à peindre la surface entière de sa *Coré*. Elle a, de plus, senti la nécessité de racheter la pauvreté de la matière par la richesse du coloris, et, au lieu de procéder par teintes plates et fades, elle a de parti pris adopté des tons vifs d'où ne sont même pas exclues certaines indications de modelé. Il y a là des nouveautés techniques qui méritent d'être étudiées et développées dans l'avenir. Je n'apprendrai rien à l'auteur en rappelant que l'antiquité a déjà donné l'exemple des couleurs franches et solides appliquées sur l'argile, que d'autre part les musées contiennent en grand nombre des bustes de Coré sortant du sol et symbolisant l'énergie vitale de la terre nourricière. Si la *Coré* du Champ-de-Mars étonne et déconcerte les ignorants, elle n'en est pas moins issue directement de la tradition grecque. Ce n'est pas un pastiche, car il y a dans le geste tendre de la femme serrant sur sa poitrine une gerbe d'épis, dans la grâce un peu apprêtée de la tête et du sourire tout un ordre de sentiments très modernes et fort éloignés de l'antiquité. Il est clair aussi que la peinture à l'huile fournit des tons tout à fait différents des couleurs fragiles et ocreuses employées par les modeleurs attiques ou béotiens. Mais ces déviations du type primitif sont à l'honneur de la création nouvelle : l'antiquité l'a soutenue et non dominée. C'est une intelligente transformation, au goût de notre temps, d'un procédé et d'un sujet vieux de deux mille cinq cents ans. Il resterait peut-être à examiner s'il n'est pas possible de donner aux couleurs un dessous qui les fortifierait et en conserverait la transparence. Les anciens n'y ont pas manqué; ils passaient d'abord

la statuette entière dans un bain de lait de chaux qui bouchait les pores de l'argile et permettait d'appliquer sur ce fond les tons définitifs. N'y a-t-il pas quelque chose d'analogue à trouver? C'est l'affaire des gens du métier et je me contente de poser la question. D'ailleurs il ne faut pas oublier que le relief de Mme Besnard doit être exécuté en céramique et qu'il retrouvera dans les glaçures de l'émail l'éclat qui lui manque en ce moment.

Le problème me paraît assez bien résolu en ce qui concerne la polychromie métallique. Outre ses qualités de modelé, le *Buste du sculpteur Rodin*, exposé par Mlle Claudel au Champ-de-Mars, est rendu fort expressif par l'emploi des tons verts ou rougeâtres qui rehaussent l'énergique physionomie du célèbre artiste et enlèvent au bronze un luisant trop monotone. Léonard de Vinci, à la suite du passage cité plus haut, critiquait déjà la couleur du bronze en termes sévères : « ... le bronze reste noir et laid, tandis que la peinture abonde en couleurs charmantes et infiniment variées. » Comment ne pas encourager les artistes qui s'ingénient à unir les deux arts? Les essais intéressants ne manquent pas cette année. Voyez aux Champs-Élysées la *Jeune mère araucanienne* de M. Arias, le buste argenté de *Mme Georges D.*, par M. Fournier; au Champ-de-Mars, la dramatique *Tête coupée* qu'expose M. Injalbert, et les *Bustes* de M. Carriès dont deux sont ici reproduits en héliogravure. Ceux-ci attirent surtout l'attention du visiteur par une patine remarquablement douce et fondue. Ce ne sont point seulement des touches isolées, destinées à rehausser l'uniforme noirceur du métal, mais une sorte d'enduit qui couvre presque entièrement la surface et dont les nuances tour à tour glauques, olivâtres ou rousses, charment les yeux par leur paisible harmonie. M. Carriès, sans le savoir peut-être, a retrouvé un procédé analogue à celui des bronziers antiques. Voici comment s'exprime un jeune archéologue, M. Lechat, au sujet d'une jolie statuette en bronze d'Aphrodite appartenant à M. Carapanos [1] : « Elle est d'une admirable couleur verte, nuancée de bleu par places, couleur brillante et douce comme un émail, ferme sans être pesante, qui est pour l'œil comme une caresse voluptueuse. Certaines plantes d'eau offrent sur leurs feuilles luisantes cet éclat profond, cet aspect à la fois lisse et velouté. » Or, un passage de Plutarque nous fait savoir qu'on admirait dans le temple de Delphes des statues dont la patine extérieure ne ressemblait pas à une rouille causée par le temps, mais à « une teinture d'azur

1. *Bulletin de correspondance hellénique,* 1892, p. 461-481.

reluisant et brillant », et l'auteur grec se demande « si les anciens ouvriers n'usaient point de quelque mixtion et de quelque composition expresse pour donner cette teinture à leurs ouvrages ». M. Lechat n'hésite pas à adopter cette hypothèse et à dire qu'il y avait là un véritable enduit coloré, une sorte de laque métallique.

Les essais polychromes sont donc justifiés par les nombreux exemples de l'antiquité; autrefois comme aujourd'hui on s'attaquait à toutes les matières. N'oublions pas le *Saint Jérôme* de M. Savine qui cherche dans l'emploi du bois la réunion de teintes variées, le buste en cire de Mlle Dumontet et la cire dorée de M. Du Mond. La faveur même dont jouit la terre cuite, à laquelle nous devons cette année quelques œuvres excellentes, comme le *Buste de M. Tirard* par M. Saint-Marceaux, le *Chansonnier Nadaud* par M. Vasselot, est encore faite pour prouver qu'un courant très fort emporte la sculpture vers des horizons nouveaux. On se désintéresse de plus en plus de la forme incolore et il n'est pas nécessaire d'être devin patenté pour prédire que, dans dix ou vingt ans, l'aspect uniformément blanc de nos Expositions aura beaucoup changé. Déjà se dessinent çà et là des taches colorées qui mettent dans l'ensemble plus de variété et de gaîté. L'avenir seul dira ce que l'art moderne doit y gagner. Le progrès sera peut-être acquis au prix de beaucoup d'œuvres détestables, de figures de cire et de têtes de coiffeurs. Là est le dangereux écueil du genre. Qu'importe, si dans la masse surnagent quelques chefs-d'œuvre, si la polychromie dote la France d'une école rajeunie et vivifiée, si nous apprenons enfin, suivant le mot de M. Renan dans la Prière sur l'Acropole, « à concevoir divers genres de beauté ». Nous avions un peu oublié celui-là, malgré nos ancêtres de Grèce et de France.

*
* *

Nous pouvons maintenant conclure et répondre à la question posée au début de cet article. La sculpture, contenue dans les limites étroites de ses procédés, gardienne fidèle des saines traditions, se maintient-elle, à notre époque, au même rang artistique que dans les siècles précédents?

Si limitée qu'elle soit par son champ d'action et par ses procédés matériels d'exécution, la sculpture admet des interprétations très diverses de la nature. La gamme n'a que sept notes, mais les combinaisons des sept notes sont infinies. Nombre de fois l'art antique lui-

même a renouvelé et remanié de fond en comble sa plastique; le Moyen âge a apporté au monde une formule nouvelle; la Renaissance, en croyant retrouver l'antiquité, a créé à son tour un style inédit; le XVIIe siècle, puis le XVIIIe l'ont modifié encore suivant leur goût et leurs mœurs. Le XIXe siècle, pour être à la hauteur des autres, doit donc avoir une sculpture à lui. Qu'a-t-il fait, que fait-il pour la conquérir? Voilà la question. S'il se contente d'imiter, fût-ce les meilleurs modèles, il a tort, car il abdique, car il renonce au rôle de créateur, ce souverain bien de l'art.

Si la sculpture moderne s'enferme dans des conditions très étroites d'existence, c'est qu'elle le veut bien. Ni la couleur, ni le décor environnant, ni les alliances avec d'autres arts ne lui sont interdits : à cet égard, elle ne suit pas la tradition antique; elle lui tourne le dos. L'accord de la forme modelée avec la peinture, la synthèse de la plastique et de l'architecture, l'introduction des fonds pittoresques sont des problèmes graves qui ont, pendant des siècles, préoccupé l'esprit des plus grands artistes et dont la solution s'est parfois traduite par des chefs-d'œuvre. Le Scribe accroupi du Louvre qui a environ cinq mille ans d'existence, les frontons du Parthénon qui en ont deux mille quatre cents, les portes de Ghiberti qui en ont quatre cent quarante ne sont pas des résultats qui puissent laisser notre siècle indifférent. Qu'a-t-il fait, que fait-il pour profiter de ces enseignements? Je le répète, voilà la question. S'il les dédaigne ou les ignore, encore une fois il a tort, car il manque au devoir le plus simple de toute famille qui est de recueillir l'héritage de ses ancêtres et de l'accroître.

Je ne voudrais pas avoir l'air de parler avec dédain de la sculpture moderne. J'ai cherché, au contraire, à montrer combien d'essais intelligents et féconds ont été tentés par nos contemporains ou par leurs prédécesseurs. Je regrette seulement que ces essais soient si peu nombreux, que la masse reste endormie dans une paresseuse routine dont elle se fait gloire en l'intitulant suite dans les idées et respect des traditions. C'est sur ce point qu'il y a un fâcheux malentendu et une erreur préjudiciable aux intérêts artistiques de notre nation. La grande majorité de nos sculpteurs connaît l'antique par le XVIIIe et le XVIIe siècle, comme les gens du monde apprennent l'histoire de France dans les romans d'Alexandre Dumas. Jamais elle ne remonte aux sources saines et vives; aussi, quand elle traite un sujet grec, elle en fait ce que Ducis a fait de l'*Œdipe à Colone* de Sophocle. Si elle étudiait mieux l'antiquité, elle n'y verrait plus une mine de motifs à exploiter commodément, mais une école de goût et de liberté; elle

reconnaîtrait que les anciens ont été des hommes essentiellement novateurs, soucieux d'adapter leurs œuvres aux idées de leur temps, constamment occupés à renouveler et à transformer leur idéal esthétique, mais conservant toujours au milieu des plus grands changements le sens de la mesure et de l'harmonie. Un philosophe, voulant prouver que le mouvement existe, se mit simplement à courir. Pour l'art aussi il n'y a qu'un moyen de prouver son existence, c'est de marcher.

III.

LES ARTS INDUSTRIELS.

La Société nationale des Beaux-Arts a eu l'heureuse pensée, dès la première année de sa fondation, d'admettre à côté des peintures, sculptures et gravures, les objets d'art. Cette innovation avait un double but : mettre en lumière certains hommes de talent qui risquaient de rester confondus, aux yeux de la foule, parmi les vulgaires manufacturiers; de plus, hausser le niveau général de l'industrie en l'associant intimement à la production artistique. L'idée était bonne et elle a fructifié. D'abord concentrée dans un seul salon qu'elle avait peine à garnir, cette partie de l'exposition déborde aujourd'hui sur les paliers d'escaliers et remplit presque tout le pourtour du premier étage. Elle comprend des sections très diverses, céramique, verrerie, émaillerie, ferronnerie, bijouterie, ameublement. Chacun de ces groupes est représenté par un petit nombre de produits et il y a encore des lacunes importantes comme les tapisseries, les ivoires, les armes. Mais le branle est donné et le présent, si modeste qu'il soit, apparaît plein de promesses pour l'avenir.

*
* *

L'association entre l'industrie et l'art se fait de deux façons. Tantôt c'est le sculpteur ou le peintre qui deviennent pour un moment orfèvre, céramiste ; tantôt c'est le verrier ou l'ébéniste qui se hausse lui-même au rôle d'inventeur.

Dans la première catégorie se range M. Aubé, qui expose la maquette en plâtre d'une coupe en argent offerte par les maîtres de forges à M. Mézières. Sur le plan incliné du vase, l'auteur de la

statue d'*Eugène Pelletan* a façonné de minuscules figures qui symbolisent la Métallurgie gravissant une pente glissante, mais soutenue à temps par la main de l'Éloquence qui lui fait franchir le mauvais pas. Il y a une grâce spirituelle dans ce petit drame. Qui eût pu croire que les discussions parlementaires sur le tarif des douanes donneraient naissance à une œuvre d'art? L'esprit souffle où il veut. M. Dampt s'est fait bijoutier et sa petite pendeloque d'or et d'argent, la *Chimère*, révèle, comme l'Eros, *Au seuil du mystère*, le genre compliqué de ses rêveries. Au contraire, M. Charpentier a reposé ses yeux fatigués par la vision vengeresse de *Gomorrhe* en modelant à la façon japonaise, sous les traits d'un homme nu accroupi, un petit porte-bouquet en terre jaune vernissée et, sur un broc d'étain, une danse d'hommes nus parmi les pampres. C'est aussi un surtout de table en étain qu'envoie M. Baffier, l'auteur de l'ingénieuse fontaine qui occupe le centre de l'exposition sculpturale, un *Jardinier arrosant des fleurs*. M. Eriksson expose avec son *Linné* une jolie timbale en argent repoussé et un grand vase de bronze sur l'épaule duquel des enfants jouent au *Colin-maillard*. On trouvera aux Champs-Élysées une conception analogue et plus poétique dans la *Fin du rêve* de M. Ledru, un graveur en médailles dont les deux plats, la *Chauve-souris* et l'*Araignée*, dénotent un esprit assez chercheur. La vase de M. Chéret, *Poursuivies par des papillons*, est une idylle un peu précieuse ; mais on ne saurait trop louer tous ces artistes de rechercher le contraste des formes modelées avec les parois lisses des vases : il y a là une source d'effets décoratifs que connaissaient bien les anciens et qui est loin d'être épuisée. Enfin les peintres sont représentés par M. Guérard qui a quitté un moment ses marines pour exécuter, par un curieux procédé de bois décoré au fer chaud, des frises et des dessus de portes. On peut donc dire que les barrières sont renversées, puisque toutes les corporations d'artistes ont fusionné avec tous les corps de métiers. Il n'y a plus de Pyrénées.

Le produit le plus remarquable de cette fusion est l'exposition de M. Carriès. Sa vitrine de grès émaillés obtient auprès des connaisseurs un légitime succès d'intérêt et de curiosité. La céramique japonaise est le modèle qu'il a constamment eu sous les yeux. Il a commencé par lutter avec elle sur son propre terrain ; il a essayé de lui arracher ses secrets, de reproduire fidèlement sa matière, ses formes, ses couleurs. Les coulées d'émail blanc, les gouttes laiteuses perlant comme des pleurs sur la panse des vases, les tons changeants des surfaces sont rendus avec une impeccable exactitude. On trouve là

Salon du Champ de Mars 1892

Héliog. Schwartzweld



BUSTES DE JEUNE FLAMANDE ET DE FRANZ HALS, PAR M. J. CARRIÈS

Eudes & Chassepot Imp.

résolus les problèmes les plus difficiles, comme l'emploi de l'or mat, incorporé à la pâte même de la poterie et rehaussant de ses tons brillants les sombres parois du grès.

Mais nous louerons surtout M. Carriès de n'avoir point considéré des imitations, si parfaites qu'elles soient, comme le but suprême de ses efforts. Il a compris qu'une fois la méthode conquise, il fallait l'appliquer à un art véritablement national. La *Porte* qu'il projette pour Mme Singer est composée d'éléments gothiques et rappelle le décor de certains portails d'église. Le centre sera occupé par un monstre dont la gueule effroyablement ouverte forme une sorte de niche où reposera une statuette gracieuse de femme debout. De chaque côté, parmi des rinceaux fleuris ou à travers des barreaux de logettes, apparaîtront des têtes humaines, masques douloureux ou rieurs, contractés par de diaboliques grimaces. Ici la réminiscence des masques japonais, si fertiles en bouffonneries et en contorsions, est de nouveau manifeste; mais regardez de près les figures imaginées par le sculpteur français et vous verrez comme elles s'éloignent du type oriental pour garder je ne sais quel air de parenté avec les Tabarins de la foire, les Fous des Mystères et les gargouilles des cathédrales. Remarquez-y encore un certain aspect de boursouflure générale, de moisissure blanchâtre; faites attention au grouillement des monstres à corps de batracien, des crapauds qui traînent sur le sol leurs ventres gonflés; vous comprendrez ce qu'il y a de peu banal et de peu imité dans la céramique de M. Carriès. Nous attendrons avec curiosité la mise en place de tous ces fragments épars, certain que de l'œuvre achevée se dégagera un étrange parfum de naturalisme mystique.

J'ai dit, en parlant de la peinture, quelle influence profonde l'Extrême-Orient et surtout le Japon exercent sur nos contemporains. J'ai même esquissé, dans un précédent article de la *Gazette*, un parallèle entre les œuvres grecques et les œuvres japonaises, pour montrer que ces deux races, supérieures à toutes les autres pour l'habileté du dessin, se sont souvent rencontrées dans leurs procédés techniques et dans leur façon d'observer la nature. Il faut bien reconnaître qu'aujourd'hui la balance penche en faveur de l'art japonais, surtout dans nos produits industriels. La classique fabrication des vases faits d'après des modèles antiques est presque éteinte. La Manufacture de Sèvres elle-même change peu à peu son répertoire officiel et semble tout acquise aux recherches tournées du côté des céramiques orientales. Je ne m'en plains pas, mais je crois qu'on

reviendra un jour aux Grecs, quand on saura mieux ce qu'ils ont fait et où il faut aller les étudier. La condamnation prononcée contre les formes dites antiques est légitime, parce que ces formes sont bâtardes et lourdes. Elle datent du premier Empire, c'est-à-dire d'un temps où l'on ne connaissait que les vases grecs de la décadence, fabriqués dans l'Italie méridionale au IVe et au IIIe siècle avant notre ère. Mais nous possédons aujourd'hui d'admirables spécimens de la céramique athénienne, contemporaine de Pisistrate et de Périclès, et quand les fabricants modernes voudront bien venir regarder dans les vitrines de nos musées ce qu'est une amphore d'Exékias ou de Nicosthènes, une œnochoé d'Amasis, un skyphos de Théozotos, une coupe d'Euphronios ou de Brygos, peut-être changeront-ils d'avis sur la valeur esthétique des poteries grecques.

En attendant, les vitrines du Champ-de-Mars attestent le goût presque exclusif du jour pour les produits japonais : les grès flambés de M. Pull, les porcelaines de M. Chaplet, les plats et les vases de M. Delaherche sont directement inspirés par la céramique du Nippon. La fabrique de Vallauris, représentée par M. Massier, offre un assemblage curieux de décor japonais et de glaçure hispano-mauresque à reflets métalliques, d'imitations orientales et de réminiscences archéologiques qui remontent jusqu'aux vases troyens de Schliemann. Les émaux translucides de M. Thesmar font penser aux produits arabes et persans : ce sont de véritables tours de force, étant données les difficultés techniques, mais l'agencement des tons m'a semblé un peu cru.

Pour mon goût personnel je mets tout à fait à part les cristaux gravés de M. Léveillé et les pâtes vitreuses de M. Gallé. Le premier expose un bocal d'une ingénieuse composition. Sur la panse de cristal, transparente et fluide, nagent de gros poissons au milieu de feuillages rouges comme du corail; c'est un vrai paysage pris au fond de la mer. Voyez encore un gobelet à fond opaque et neigeux sur lequel se détachent des roseaux courbés par le vent : c'est une vue d'hiver, aussi saisissante et aussi vraie que dans un tableau. Mais le triomphateur de l'Exposition est M. Gallé dont la vitrine contient quelques chefs-d'œuvre, en particulier le *Vase de Tristesse*, cornet en bleu trouble, sur lequel montent de longues ancolies violettes, le *Crépuscule*, lampe de cristal aux tons violacés et sourds, les *Veilleuses d'automne*, en rose éteint nuancé de bleu, la *Flore fossile*, feuillages desséchés et bruns sur un fond gris. Où l'auteur trouve-t-il ces nuances délicieuses qui font rêver de naïades au fond des eaux, de

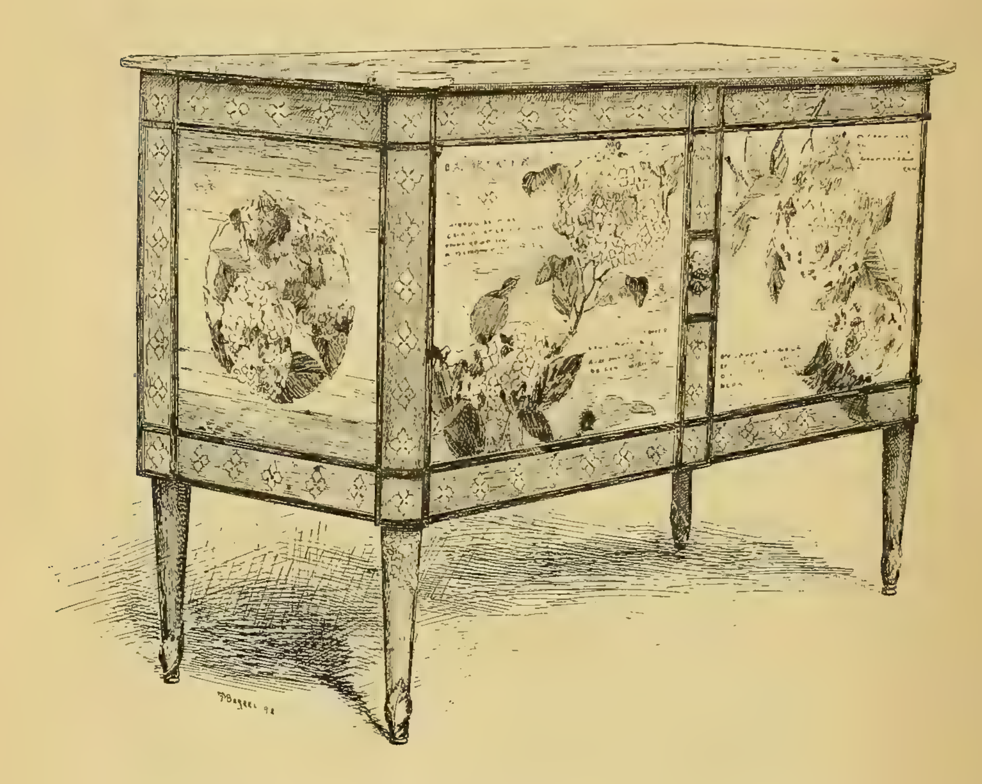
soirs mélancoliques, de sommeils paisibles et confortables et « de forêts qui ne sont plus »? Comment arrive-t-il à concentrer tant de poésie et de vie dans un bibelot de table ou d'étagère? Il est vrai qu'il se donne la peine de nous expliquer lui-même ses intentions, non seulement par des descriptions insérées au livret, mais par les versiculets gravés sur la panse des vases. Peut-être même explique-t-il un peu trop; peut-être ne laisse-t-il pas assez à nos yeux le plaisir de découvrir la poésie enfermée dans ces enveloppes cristallines. Je verrais avec chagrin un si grand artiste s'ingénier à verser beaucoup de philosophie et de littérature dans un gobelet de verre, au risque de rappeler le personnage de Molière qui voulait mettre en madrigaux toute l'histoire romaine. Heureusement le péril n'est pas grand encore et nous pouvons saluer ici, en toute confiance, un créateur, un des hommes qui honorent le plus notre pays dans le domaine des arts industriels, une intelligence ouverte à tous les enseignements du passé, mais soucieuse de trouver à son tour une technique, des formes et des sujets qui soient bien de notre temps.

L'art de l'ameublement a trouvé aussi dans M. Gallé un rénovateur. Je ne louerai pas outre mesure les formes qu'il choisit et qui sont peu nouvelles. Mais ses marqueteries de bois colorés sont un assemblage de tons à la fois gais et très doux. Il est l'élève des Japonais, car il est sensible comme eux à la beauté secrète des dissymétries, à la poésie des infiniment petits, à la grâce touchante du roseau ou du brin d'herbe; cependant son art, ennemi du pastiche, est resté foncièrement français. Il sait tirer parti des plus modestes plantes de notre flore et, dédaignant les roses, les lis, les violettes, les éléments classiques des bouquets de fleurs auxquels ont recours tous les ornemanistes, il s'attache à faire une place aux humbles et aux déshérités. Il admire et reproduit de préférence le chardon; sa table de salle à manger est un poème en l'honneur des *Herbes potagères;* le *Laurier*, le *Cerfeuil* et l'*Oseille* l'enchantent.

Son renom de décorateur, qui grandit sans cesse, lui a valu cette année la collaboration d'un amateur, M. le comte Robert de Montesquiou-Fezensac, dont la *Console aux hortensias* est reproduite ci-contre en dessin.

M. de Montesquiou a composé lui-même le modèle exécuté par M. Gallé, comme un musicien compose une sonate, avec des retours au ton fondamental et avec des rappels du thème primitif qui enferment l'œuvre entière dans une synthétique unité. Sur un fond pâle et clair sont semées des fleurs d'hortensias, blancs, bleus et

roses; la clef est une fleur d'hortensia; les pieds sont entourés de gaînes métalliques imitant la feuille d'hortensia, de sorte que la plante tout entière a servi à constituer le meuble. L'idée est issue de l'esthétique japonaise : un ébéniste de Yédo fait un coffret en bois de cerisier; il aura soin de semer le couvercle de feuilles de



CONSOLE EN MARQUETERIE EXÉCUTÉE PAR M. E. GALLÉ,
D'APRÈS UNE COMPOSITION DE M. LE COMTE ROBERT DE MONTESQUIOU.

(Salon du Champ-de-Mars : 1892.)

cerisier, les ferrures seront des boutons ou des fruits du même arbre. En Grèce, l'unité d'inspiration est visible dans certaines œuvres céramiques de la belle époque : par exemple, le centre d'une coupe représente l'Aurore enlevant Céphale dans les airs; en dessous, sur les revers, le peintre a disposé des personnages accourant, les yeux levés au ciel, assistant en quelque sorte au miraculeux événement qui se passe au-dessus de leur tête, de sorte que le vase aide par sa structure même à faire comprendre le sujet. Que de raffinements,

diront les gens pratiques, que d'esprit dépensé à décorer une commode ou un pot! Là est précisément la pierre de touche qui fait la différence entre l'œuvre d'art et le produit mercantile. La matière importe peu : il y a beaucoup de tableaux qui sont de vulgaires marchandises, comme il y a des objets fabriqués qui sont des merveilles d'invention et de goût. C'est pourquoi nous nous arrêtons avec plaisir devant la poétique et harmonieuse marqueterie de M. de Montesquiou-Fezensac, après avoir passé avec indifférence ou avec ennui devant beaucoup de toiles tapageuses.



CLEF DE LA CONSOLE
composée par
M. R. DE MONTESQUIOU.

* * *

En résumé, l'art industriel, entendu au sens le plus élevé du mot, tel que l'ont compris les Pénicaud, les Limosin, les Bernard Palissy, les Ballin et les Boulle, existe encore en France : c'est un devoir sacré de ne pas laisser péricliter cette partie précieuse du patrimoine national. A cet égard, la pensée réalisée par l'exposition du Champ-de-Mars est patriotique et féconde. Elle a une portée bien plus grande que celle d'un encouragement donné aux industriels. En effet, on parle souvent de l'art démocratique ; on met en demeure la société moderne de créer une esthétique en harmonie avec ses conditions d'existence sociale, de détruire le privilège qui réserve les plus hautes jouissances intellectuelles à une élite dédaigneusement éloignée de la foule. Le problème n'est pas à poser, car il est presque résolu. Il ne s'agit que de faire passer la solution dans la pratique. Le jour où de simples artisans sentiront qu'ils ne sont plus des machines reproduisant mécaniquement un modèle, mais qu'ils sont appelés à participer aux plus nobles recherches du goût et de l'esprit, ce jour-là, une grande révolution se sera faite dans nos mœurs et l'art démocratique aura trouvé sa formule. De même que l'éducation populaire ne doit pas se faire par le nivellement des connaissances générales et par la diffusion des notions utilitaires, mais par le savant outillage d'un enseignement supérieur qui pénètre peu à peu les masses et qui les force à regarder plus haut, de même le rôle de l'art, dans une société unifiée, est de se mettre en contact avec les couches profondes du peuple pour l'instruire et pour l'élever jusqu'à lui.

Au risque de répéter à satiété une comparaison qui n'est que trop souvent revenue dans ces pages, je rappellerai une dernière fois l'exemple des Grecs. Quel peuple fut plus profondément démocratique que les Athéniens? Et en même temps quelle nation vit jamais naître tant de grands artistes ? C'est donc chez eux que l'accord rêvé entre l'industrie et l'art pouvait se faire le plus naturellement. En effet, voyez leurs produits céramiques : vous n'y trouverez pas deux objets absolument identiques, pas plus que deux feuilles pareilles sur les branches d'un arbre, tant est impérieux le besoin d'originalité et d'indépendance qui guide chacun. On y compte beaucoup d'ouvrages médiocres ou manqués; il n'y a pas d'œuvre inintelligente ou complètement machinale. Jamais un peintre de vases ne s'est servi d'un poncif, même pour exécuter des ornements; jamais un modeleur d'argile n'a copié servilement ou surmoulé sans retouches un modèle. La main-d'œuvre est toujours personnelle et libre. Le même mot (τεχνίτης) servait à désigner l'artiste et l'habile ouvrier, parce qu'il n'y avait point, comme chez les modernes, deux catégories distinctes. Ne dit-on pas que Phidias lui-même se délassait de ses grands travaux en ciselant des poissons, une cigale, une abeille ? Et ne savons-nous pas que le potier Euphronios consacrait sur l'Acropole d'Athènes, à côté d'une statue de Calamis et d'une fresque de Polygnote, de beaux vases sortis de son atelier ? Les sanctuaires étaient alors de permanentes expositions où les industries coudoyaient le grand art. Reprenons donc ces antiques et intelligentes traditions; faisons-nous autant que possible une âme attique et nous aurons bien mérité de cette Grèce qu'on appelle la France.

EDMOND POTTIER.



EXPOSITION

DE CENT CHEFS-D'ŒUVRE

DES

ÉCOLES FRANÇAISE ET ÉTRANGÈRES



NTRE les attrayantes inventions qu'emploie, chez nous, la charité pour attirer la foule et l'amener à contribuer de son obole au soutien de ses louables entreprises, nous n'en connaissons pas de plus ingénieusement choisies et qui atteignent mieux leur but que les expositions d'œuvres d'art.

Depuis la première exhibition, demeurée fameuse dans la mémoire des curieux, qui eut lieu, en 1874, au profit des Alsaciens-Lorrains, dans le Palais de la Présidence de la Chambre, et malgré le vif intérêt qu'ont présenté depuis toutes les réunions de tableaux formées dans le même dessein, nous croyons qu'aucune n'aura été mieux composée que l'Exposition actuellement ouverte rue de Sèze, dans la galerie Georges Petit, pour satisfaire les connaisseurs et séduire même le grand public.

Qui donc, en effet, se refuserait au plaisir de contempler cet heureux choix de belles peintures ignorées ou peu connues du plus grand nombre? Cent chefs-d'œuvre! Vous entendez bien que c'est là une étiquette et qu'il ne faut pas chicaner le Comité d'organisation

sur les promesses de son programme. Il est d'ailleurs légitime de reconnaître que, si le chiffre des chefs-d'œuvre annoncés pourrait donner lieu à décompte, le Comité ne nous en a pas moins fait bonne mesure quant au nombre et à l'intérêt des morceaux supérieurs exposés.

Vous entendez bien encore qu'il ne peut s'en aller ici, à propos de tableaux prêtés pour une bonne œuvre, de discussions et de critiques; que nous nous ferions conscience de partir en guerre contre telle ou telle attribution et par là de jeter le trouble et le doute dans l'esprit du possesseur d'un ouvrage plus ou moins bien qualifié; au surplus, c'est une énumération, une esquisse rapidement jetée et non une étude approfondie que nous nous proposons d'entreprendre. Il est utile, croyons-nous, qu'il soit gardé un souvenir, une note, fût-elle succincte, de ces intéressantes et aussi très passagères réunions de peintures, étrangères d'origine quelques-unes, nationales pour la plupart, mais provenues toutes de collections particulières.

C'est pour le catalogue que nous réservons toutes nos rigueurs. Ce n'est pas qu'il soit édité sans un certain luxe typographique. Mais quelle sécheresse, quelle pénurie de renseignements! Eh quoi, pas une date ni une signature relevées; pas une seule indication de la dimension des ouvrages exposés, des reproductions gravées ou lithographiées dont ils ont pu être l'objet, de leur provenance antérieure au possesseur actuel, des ventes ou des galeries par lesquelles ils ont pu passer! Et puis, que de titres déjà altérés ou trop incomplets appliqués à des peintures nées d'hier, presque contemporaines. Voilà comment et par quelles négligences se perdent les traditions, si précieuses pourtant à conserver lorsqu'il s'agit d'un ouvrage de haute valeur : ne constituent-elles pas, cependant, ses véritables titres de noblesse?

Ce catalogue, si insuffisamment rédigé, énumère 138 peintures. Plusieurs n'ont pas été exposées; d'autres figurent par contre dans la galerie qui ne sont pas au catalogue. Du reste, l'Exposition s'enrichit chaque jour de nouveaux envois.

Parmi les ouvrages étrangers, l'École anglaise, qui obtient un succès énorme, se présente avec de très remarquables portraits et quelques rares et bien curieux paysages.

De sir Joshua Reynolds (1723-1792) qui, chronologiquement, commence la liste des maîtres anglais exposés, nous notons un portrait de tournure grave, austère même, dans sa tonalité brun-

jaune, de *Lady Harcourt*, et une délicieuse figure de fillette, *The smiling Girl*, s'appuyant des deux bras, jetés de côté, au dossier d'un siège et vous regardant, souriante et mutine, avec de beaux grands yeux à demi voilés par de longs cils. Malencontreusement, et comme il en est d'ailleurs pour d'autres tableaux de la même École, celui-ci est recouvert d'une glace, ainsi qu'il est d'usage de le faire en Angleterre; or, cette glace est, selon l'heure et la lumière du moment, criblée de reflets et devient ainsi un fâcheux obstacle interposé entre nos yeux et la peinture. Inutile, avec les miroitements de l'ambiance, de chercher à se rendre compte de la touche et des dextérités de pinceau de l'artiste. En vérité, ces inventions de glace sont pour faire se damner le plus patient.

L'École anglaise, et il est de toute justice de le reconnaître, a constamment excellé sur la nôtre dans la représentation de la vraie jeune fille, de celle qui, cessant d'être une gamine n'est pas encore tout à fait une petite femme. Avec la gaieté, la fraîcheur, la vivacité dont elle rend ces jolies et piquantes physionomies d'adolescentes, on est loin, avouons-le, des *Cruche cassée* et des *Innocence* de Greuze, avec leurs sous-entendus équivoques, pour ne pas dire polissons.

De cette grâce anglaise faite d'animation, de franchise et de pudeur naïve de bon aloi, nous rencontrons un autre excellent exemple dans le portrait de *Jeune fille* de John Hoppner (1758-1816), ce peintre anglo-allemand qu'on a dit être un bâtard de George III et qui fut un moment, pour le portrait aristocratique, le rival redouté de sir Thomas Lawrence. De ce dernier maître (1769-1830), nous avons à l'exposition un merveilleux portrait de la *Princesse Clémentine de Metternich*, peint à Vienne, vers 1814 ou 1815, et où l'élégante et gracile personne est représentée en Hébé. Vêtue d'une gaze légère qui laisse à découvert les bras et l'épaule gauche, dont les carnations délicatement nacrées sont peintes à ravir, la jeune Hébé semble élever en l'air un objet quelconque dans le but visible d'agacer un aigle qui voudrait sans doute s'en emparer. C'est bien là une allégorie dans le goût du temps, d'intention fine et malicieuse; mais que l'on n'est guère tenté de plaindre l'oiseau du maître des dieux d'être ainsi lutiné!

Un peu maniérée dans la sveltesse de sa pose, cette coquette Hébé, exécutée avec une exquise légèreté de pinceau, s'enlève en clair sur un ciel bleu d'outremer. Nous ne savons pas si ce portrait a été ressemblant, mais on peut toujours soupçonner que le modèle devait être aussi gracieux et joli que spirituel.

Un portrait de jeune femme, par sir Henry Raeburn (1756-1823), est peut-être digne d'autant d'admiration qu'en obtiennent les précédents. C'est une peinture colorée, très chaude et d'une rare fermeté de modelé. Joignez à cela que les yeux noirs de cette belle créature ont une intense profondeur de regard et qu'ils font vivre et resplendir un visage d'un caractère singulier, même quelque peu étrange. Ce Raeburn, si rare à rencontrer chez nous, est décidément un maître puissant.

Thomas Gainsborough (1727-1788) n'est pas représenté à l'Exposition avec moins d'éclat que les précédents peintres. Son portrait d'une dame — *A Lady of quality* — à la chevelure poudrée, s'échafaudant en un édifice que surmonte un petit chapeau de dentelle, est, comme facture, d'une distinction extrême. Nous aimons moins son autre peinture intitulée *The Wood Gatherers* où, dans un paysage, une grande fillette ébouriffée tient dans ses bras un *baby* blond, tandis qu'à côté d'elle un petit garçon ramasse du bois mort. On sent ici chez Gainsborough l'évidente préoccupation d'imiter, même dans leur coloris, ces sujets réalistes que Murillo a peuplés d'effrontés *muchachos*, sujets que l'Angleterre paraît avoir aimés et accaparés avec passion.

Grâce aux dons faits au Musée du Louvre, nous commençons un peu à connaître John Constable (1776-1837), ce fils de meunier, né à East-Bergholt, sur les bords de la Stour, et qui a constamment peint les sites au milieu desquels s'était passée son enfance. On sait quel succès obtinrent ses paysages lors de leur apparition à Paris, au Salon de 1824, et quelles suggestives leçons de naturel et de sincérité en tirèrent ceux de nos jeunes peintres, comme E. Delacroix, Paul Huet, Cabat, Th. Rousseau, Jules Dupré qui allaient eux-mêmes devenir plus tard l'honneur de notre école. Au Louvre, nous avons dans l'*Arc-en-ciel*, la *Baie de Wymouth*, les *Bruyères de Hampstead* de précieux spécimens de sa manière puissante et spontanée d'ébaucher devant la nature. Mais nous n'en possédons aucun de sa grande manière, de cette peinture rappelant parfois les méthodes hollandaises, mais vraiment inspirée, observée, sincère surtout, qui fait vivre le ciel, les eaux, les végétations plantureuses et grasses, aux verts éclatants, un peu acides, si bien anglais. Trois tableaux intitulés *Valley farm*, *Deadham Mill*, deux sites chers à l'artiste, et *The hay wain*, variante du chef-d'œuvre qui appartient à la National Gallery nous montrent à l'Exposition de la rue de Sèze toute la robuste et agreste ampleur du talent de Constable.

Signalons aussi un *Paysage d'Italie*, ouvrage brillant d'un peintre ignoré chez nous, William-John Muller (1812-1845), qui s'est rapproché parfois de Constable, mais en l'exagérant, et qui a fait preuve de vigoureuses qualités de coloriste. A ces ouvrages, presque tous d'un grand intérêt pour l'étude de l'école paysagiste d'outre-Manche, se joignent encore deux marines lumineuses de Richard Parkes Bonington (1801-1828) qui fut un élève de Gros, l'ami de Géricault, d'E. Delacroix et de Paul Huet, et qui a tant aimé à lithographier et à peindre notre Normandie, ses monuments et nos ports des côtes normandes.

Si la peinture de nos voisins semble, en raison sans doute de sa rareté chez nous, piquer plus vivement à cette exposition la curiosité des visiteurs, la part qu'on y a faite aux Écoles hollandaise et flamande n'en est cependant pas moins belle et moins heureuse.

Un *Portrait de Rembrandt,* par lui-même, déjà décrit par Waagen, dans ses *Arts Treasures in Great Britain,* alors qu'il faisait encore partie d'une collection anglaise; deux paysages d'Hobbema, dont l'un, reproduisant un site ombragé de grands arbres sous lesquels sont tapies de pittoresques chaumières, nous a paru de premier ordre ; un très beau portrait de *Vieille dame* par Frans Hals, superbe de vie et de réalité, peint dans sa manière tranquille et daté de 1635, est un morceau du plus grand intérêt. A côté de la *Vieille dame* on a placé, en l'attribuant à Frans Hals, sans doute par erreur, un charmant petit portrait d'homme, en costume de cérémonie, couleur olive, que de bons juges autour de nous estiment être l'œuvre de ce Pieter Codde, dont on confond si souvent les œuvres avec celles des Palamèdes.

De Johannes Verspronck, qui l'a signé et daté 1641, nous retrouvons un portrait de femme, paru jadis à l'Exposition des Alsaciens-Lorrains et appartenant à la belle collection formée par le regretté M. Cottier. C'est un maître que ce Verspronck, dont la biographie est encore à faire et dont les peintures, à en juger du moins par celle que nous avons sous les yeux, s'inspirent de Frans Hals dont il essaye d'imiter la bravoure.

C'est à la fraternelle et si heureuse collaboration de Van der Heyden et de Van de Velde qu'est due l'importante *Vue de la grande place d'Amsterdam,* entourée de ses édifices pittoresques et peuplée de passants affairés. Quelque opinion qu'on se soit formée à l'égard de Van der Heyden et de sa manière minutieuse et précise, on n'en sen-

tira pas moins, devant ce curieux tableau, quel charme sait dégager l'artiste du plus exact procès-verbal.

Comme partout où il est, Rubens fait très grande figure à l'Exposition de la rue de Sèze. Indépendamment des deux portraits de *Claire Fourment*, sœur de la seconde femme de l'artiste, de *Pierre van Hecker*, son mari, et de celui de *Frederic Marselaer*, catalogué et décrit dans Smith, nous y retrouvons ce majestueux *Syndic*, véritable chef-d'œuvre de puissance de facture et d'intensité d'observation physionomique, qui provient de l'ancienne collection Rothan et fait aujourd'hui partie de celle de M. Ed. André.

Un *Portrait d'homme*, de Morone, une *Sainte Rose de Lima*, par Murillo, provenue de l'ancienne galerie Salamanca, constituent avec deux petits tableaux de Pettenkoffen, l'*Attelage hongrois* et le *Bivouac*, tout l'apport des écoles anciennes italienne et espagnole et de l'école allemande contemporaine.

Nos maîtres français du XVIII[e] siècle comptent une vingtaine de jolis morceaux. Nous n'en voulons retenir que les trois beaux ouvrages de Nattier, dont l'un, le *Portrait de la marquise de Baglione*, figurée en Flore, est daté 1746. Il a paru en 1874 à l'Exposition des Alsaciens-Lorrains et, à cette occasion, il a été loué, comme il méritait de l'être, dans la *Gazette des Beaux-Arts*; le second est aussi un portrait de femme, de figure fort aimable, peinte à ravir, et le troisième, qui est encore un portrait, représente une jeune femme, magnifiquement vêtue de ces superbes satins blancs et de ces draperies gorge de pigeon que Nattier excelle à rendre; la dame est assise près de sa table de toilette, occupée à parer une fillette qui lui présente un coffret. Cette scène, qui se passe dans un riche appartement, forme un tableau d'une intimité amusante et du plus séduisant effet décoratif.

A la suite de ce peintre des belles marquises poudrées et fardées, nous mentionnerons, de Boucher, un petit *Louis XV*, encore très jeune, vêtu d'un joli et curieux costume de pèlerin, de pèlerin d'amour sans doute, prêt à s'embarquer pour Cythère; de Fragonard, une gentille et avenante petite maman, entourée de ses mignons enfants et toute actionnée à ses devoirs de maternité; de Greuze, un délicieux *Portrait de la comtesse de M... enfant*; de Lépicié, son propre portrait, si spirituellement touché, et deux autres tableautins, le *Portrait de la marquise du Châtelet* et une *Liseuse*, d'une facture tout à fait simple et délicate, rappelant sans trop de complaisance les tonalités grises les plus fines de Chardin. N'oublions pas cette impor-



Corot pinx. H. Guerard sc.

L'ÉCLUSE

(Collection de M. Boucheron)

Gazette des Beaux Arts Eudes & Chassepot Imp

tante peinture, d'effet si naturel et vivant et d'une si belle tenue où Carle Van Loo, assis près de sa sœur debout, lui montre du geste le portrait de leur père qu'il est en train d'achever.

Il y a toujours quelque peinture de Boilly dans toutes nos expositions privées ; il a tant produit! Cette fois, nous pouvons voir de lui un de ses plus amusants et fourmillants spectacles, le *Boulevard*, devant la porte Saint-Martin, par une après-midi de carnaval.

Une nature morte de Chardin, un Lancret, cinq petites compositions de Pater et, enfin, une allégorie de Prud'hon représentant *Minerve conduisant le Génie de la peinture à l'Immortalité*, complètent la part de l'École française antérieure à notre temps.

Quant à notre peinture contemporaine, celle de 1830 jusqu'à nos jours, son incontestable supériorité s'atteste et triomphe à l'Exposition de la rue de Sèze de la manière la plus éclatante. Ici, dans cette section, rien que des œuvres excellentes et hors de pair; même, on peut bien le dire sans crainte d'exagération, les véritables chefs-d'œuvre y abondent. N'est-ce donc pas un chef-d'œuvre, ce superbe ménage de *Tigres*, d'Eugène Delacroix, légué par M. Cottier à notre Musée du Louvre? Est-il rien de plus admirable que ce paysage de Corot, le *Lac*, dont la *Gazette* a donné autrefois une reproduction à l'eau-forte par Bracquemond, et ne sont-ce pas autant d'ouvrages hors de pair que cette *Écluse*, de la collection de M. Boucheron, que la *Charrette* et le *Coup de vent*, appartenant à M. Varnier, et encore ce *Sentier*, le *Passeur*, un *Pêcheur*, *Sous bois*, la délicieuse vue prise à *Château-Thierry* et tant d'autres coins de nature, si frais, si aériens, si vrais, sortis du pinceau naïf et pourtant si habile de cet incomparable maître qui fut le plus poète et le plus original des peintres de la génération de 1830.

Th. Rousseau, qui fut aussi un poète et un grand maître, est noblement représenté dans ses diverses manières. La *Maison de garde*, le *Chemin creux, Forêt de Fontainebleau*, la *Mare en forêt* et le *Monticule du Jean de Paris* nous montrent en lui non l'artiste tourmenté par ses troublantes recherches des colorations de plus en plus intenses, mais plutôt le peintre en pleine possession de son vigoureux talent et seulement épris des sérénités de la nature.

Toute une suite de paysages de Daubigny dans sa manière la plus exquisement lumineuse, la plus aérienne et finement précise, est exposée rue de Sèze, et c'est une véritable révélation. Beaucoup parmi nous ne se souvenaient guère que de ses dernières œuvres, sommairement exécutées et où le détail était abrégé, souvent

supprimé. Nous avions oublié devant ces puissants paysages synthétiques, compris à la manière des maîtres hollandais, le peintre délicat et vibrant des *Bords de l'Oise*, de toutes ces fraîches et radieuses traductions de nature qui s'intitulent les *Laveuses*, l'*Automne*, le *Pont*, *Au bord de la mare*, *Vue de Conflans*, le *Pont de Mantes* et qui sont pour nous comme autant de délicieuses surprises.

Les mêmes étonnements attendent le visiteur à l'Exposition des « Cent chefs-d'œuvre » avec Troyon, trop vigoureux, parfois même brutal dans ses grands tableaux, et qui se montre, cette fois, dans le *Retour du marché*, la *Mare aux canards* et le *Retour des moutons*, autant de toiles de petite dimension, un harmoniste d'une légèreté et d'une délicatesse d'enveloppe tout à fait exceptionnel.

Rien de plus vibrant, de plus aérien, de plus finement lumineux que le précieux petit tableau de Ziem intitulé : *Venise*. Ah! la charmante et exquise peinture que c'est là avec ses gondoles et ses barques, aux voiles tannées où le soleil met des caresses, sous un ciel profond, bleu en haut, ambré en bas.

Mais ces notes s'allongent. On a d'ailleurs, dans la *Gazette*, trop souvent parlé de Decamps, de Jules Dupré, de Diaz, de Meissonier, de Fromentin, d'Eugène Isabey et de Millet, pour qu'il y ait apparence de nouveauté dans ce que nous aurions à dire de celles de leurs intéressantes peintures qui figurent, d'ailleurs avec infiniment d'honneur, à l'Exposition de la rue de Sèze. Un dernier mot, cependant, à propos du *Bon bock* de Manet. On sait combien ce portrait a été jadis discuté. Eh bien! les années qui ont passé dessus ont harmonisé et apaisé doucement quelques-uns de ses tons un peu heurtés : nous ne prétendons pas dire que c'est un chef-d'œuvre, mais c'est tout de même une vaillante peinture.

PAUL LEFORT.



THOMAS LAWRENCE

ET LA SOCIÉTÉ ANGLAISE DE SON TEMPS

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].

VI.

UN PEINTRE ASSASSIN.



E lecteur a fait connaissance déjà avec quelques-uns des amis de Lawrence, avec le collectionneur Angerstein, le comédien Kemble, Cowper le poète, etc. Voici un autre de ces amis du peintre anglais, Thomas Griffiths Wainewright. Il mérite bien que nous lui consacrions quelques lignes en passant. Il a été l'élève, le confrère de Lawrence : il a été son critique, ou plutôt son commentateur, et les pages où il a analysé plusieurs de ses peintures sont parmi les plus enthousiastes qu'on ait écrites sur lui. C'est dans l'atelier de Lawrence qu'il a peint un très curieux portrait de *Lord Byron*, qui vient précisément d'être vendu, à Londres, le mois passé. Et aucun des amis de Lawrence n'offre une physionomie aussi caractéristique : car, non seulement Thomas Wainewright a été un des *lions* de la société anglaise, et un peintre, et un critique, et un collectionneur remarquable, mais il a mené de front, avec les occupations de sa vie artistique et mondaine, la pratique pour ainsi dire incessante de l'assassinat.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 3e période, t. VI, 3e pér. page 335.

Il est né en 1794, à Chiswick, d'une vieille famille des plus honorables. Orphelin de bonne heure, il fut élevé dans la maison d'un de ses oncles, Georges Edouard Griffiths. Ses goûts artistiques se révélèrent dès son enfance : un album d'esquisses datant de ses premières années de collège, témoigne déjà de sa justesse d'observation et de la naturelle sûreté de sa main.

Au sortir de l'école, il s'engagea dans la garde royale, et rêva quelque temps d'une vie d'aventures. « Mais l'art, nous dit-il lui-même, l'art toucha son renégat : sa pure et haute influence dissipa les méchants brouillards, raviva mes sentiments, leur rendit le frais éclat qui plaît aux cœurs simples. » Il quitta l'armée, revint à Linden House, cette maison de son oncle où il avait été élevé, et résolut désormais de se consacrer tout entier à la peinture et aux lettres.

Il publia dans le *London Magazine*, sous divers pseudonymes, des articles de critique où, en même temps qu'il appréciait les œuvres d'art anciennes et contemporaines, il s'efforçait de les paraphraser en des façons de poèmes en prose, pour en traduire l'impression. Il inaugurait ainsi un genre de critique d'art qui, depuis, est devenu à la mode, en Angleterre, et où excelle M. Ruskin : une critique moins soucieuse de l'exactitude de ses jugements que de l'élégance de son style et de ses images, se considérant elle-même comme un art indépendant. Et, de fait, plusieurs de ces paraphrases de Wainewright sont des morceaux d'une grande valeur littéraire; elles dénotent aussi un goût très délicat, une remarquable variété de connaissances; et une constante préoccupation de la technique y fait deviner le peintre sous le critique d'art. Wainewright a été des premiers à reconnaître le génie de Crome et de Constable : il a senti mieux que personne la profonde originalité du tempérament de Lawrence. Mais c'est aux œuvres anciennes surtout qu'il s'est attaché. « Les œuvres contemporaines, disait-il, me troublent, m'étourdissent. Je ne puis bien voir les œuvres d'art qu'à travers le télescope du temps. Il en est pour moi des peintures comme des poèmes, dont je n'apprécie la valeur que quand je les vois imprimés : il faut que cinquante ans aient passé sur un tableau pour me le mettre au point. » Il ne paraît pas avoir beaucoup aimé l'art du moyen âge : mais aussi bien personne, en son temps, n'avait encore le goût des primitifs. Les maîtres de la Renaissance, au contraire, le passionnaient, et davantage encore les artistes grecs. « Il en parlait, dit Quincey, avec un accent de sincérité et d'émotion profondes, comme s'il s'était parlé à lui-même. »

Ses articles lui avaient valu la connaissance et l'amitié de toutes

les personnalités artistiques de l'Angleterre. Ses peintures et ses aquarelles avaient encore contribué à établir sa renommée. Le



LE DUC DE RICHELIEU, PAR LAWRENCE.

(D'après la gravure de Lignon (1814).

peintre poète William Blake, en particulier, se montrait plein d'admiration pour lui. Et comme il était, en outre, fort beau et d'allures naturellement élégantes, et comme il offrait d'excellents diners, il devint en quelques années le roi de la mode. Son mariage avec la

belle miss Abercrombie acheva de le lancer dans la haute société anglaise. Aussi comprendra-t-on que l'émoi fut grand, en 1837, lorsqu'on apprit à Londres que ce noble artiste, ce gentleman accompli, était un faussaire, un voleur et un assassin.

Thomas de Quincey, qui a beaucoup connu Wainewright, affirme que ceux de ses crimes qui ont été mis à jour ne forment que l'infime minorité du nombre réel de ses méfaits. Et la chose est probable, car Wainewright était un dilettante du meurtre; il empoisonnait ses victimes pour les motifs les plus futiles, quelquefois sans aucun motif compréhensible. On conçoit à la rigueur qu'il ait empoisonné, en 1829, son oncle Edouard Griffiths, le bienfaiteur qui l'avait recueilli, élevé et qui l'adorait : Wainewright, en effet, s'était pris d'une véritable passion pour Linden House, la maison de son oncle, et le meurtre du vieillard lui parut sans doute le moyen le plus simple pour devenir possesseur de cette maison qui lui rappelait tant de chers souvenirs. Mais pourquoi, l'année suivante, a-t-il empoisonné sa belle-mère, mistress Abercrombie, avec laquelle il avait toujours entretenu les relations les plus correctes? Toujours est-il qu'il l'a empoisonnée, et qu'il a empoisonné ensuite sa belle-sœur, miss Helen Abercrombie, une charmante jeune fille dont il avait dessiné le portrait à la sanguine, quelques jours avant de la tuer. Pour ce troisième meurtre, il paraît s'être assuré la collaboration de sa femme, la sœur de la victime. Il avait pris soin d'abord de faire assurer sur la vie la jeune miss Helen; mais la compagnie d'assurances soupçonna quelque chose de louche dans cette mort si imprévue, et refusa de payer la prime convenue. Alors Wainewright résolut de se venger. Il vint voir à Boulogne-sur-Mer le père d'une jeune fille dont il était l'amant, et le décida à s'assurer pour trois mille livres sterling. Puis, quand le contrat fut signé, il empoisonna le vieillard en versant dans son café une dose de strychnine.

Il se rendit ensuite à Paris, où l'on ne voit pas trop ce qu'il a pu faire, pendant les quatre ou cinq ans qu'il y a passés. Il n'osait rentrer à Londres, sachant que la police anglaise avait acquis la preuve de certains faux qu'il avait autrefois commis.

Un jour pourtant, il se hasarda à y revenir, en 1837, à la suite, dit-on, d'une femme qu'il aimait. Il s'était installé dans un hôtel de Covent-Garden et y menait une vie de méditation et d'études, lorsqu'un hasard le perdit. Entendant du bruit dans la rue, il s'était mis à la fenêtre, en badaud; un policeman le reconnut.

Il fut jugé seulement pour faux, ses meurtres n'étant pas encore

à ce moment absolument prouvés. Il fut condamné à la relégation perpétuelle. Déporté à Hobart Town, en Tasmanie, il paraît y avoir continué à partager sa vie entre l'art et le crime. Lady Blessington, l'amie de Dickens, reçut en 1847 de son frère, qui faisait alors partie de la garnison de Hobart Town, un portrait de jeune fille peint par le forçat Wainewright : c'était une œuvre habile et élégante, traitée, comme la plupart des portraits de Wainewright, dans le style de Lawrence. Mais le peintre avait mis dans les yeux de son modèle une expression de cruauté qui contrastait désagréablement avec l'innocence enfantine des traits. A deux reprises pendant sa relégation, Wainewright tenta, mais les deux fois sans succès, de se débarrasser par le poison de personnes dont la société le gênait. Il mourut enfin lui-même d'une attaque d'apoplexie, en 1852, à cinquante-huit ans.

Bien que très bavard et enclin aux confidences, il n'aimait pas à s'entretenir de ses crimes : de sorte que le côté de l'assassin, dans sa psychologie, est toujours resté assez mystérieux. Il paraît sûr, cependant, que jamais cet abominable personnage n'a eu la moindre conscience de l'immoralité de ses actes. Jamais il n'a rien fait voir qui ressemblât à du repentir. Et suivant toute probabilité, l'intérêt a tenu moins de place, parmi les motifs de ses crimes, qu'un certain sadisme intellectuel, un goût quasi esthétique du meurtre, qui se retrouve malheureusement, sinon dans les actes, du moins dans les théories de plus d'un écrivain anglais. Thomas de Quincey, l'ami de Wainewright, le plus admirable poète en prose de la littérature anglaise, ne plaisantait pas autant qu'on pourrait croire quand il a écrit son fameux traité sur l'*Assassinat considéré comme l'un des beaux-arts*. Et il est assez de mode parmi les jeunes *dandies* d'à présent d'affecter de voir dans les crimes, en dehors de leur valeur morale, une valeur artistique plus ou moins haute, d'après le degré d'habileté du plan et de l'exécution.

Aussi, les biographes n'ont-ils pas manqué à Wainewright, dans son pays, et la plupart ne lui ont-ils pas ménagé les témoignages de leur sympathie. Le dernier en date, M. Oscar Wilde, a consacré au peintre assassin une façon d'*Éloge* d'ailleurs tout à fait remarquable, si l'on consent à y voir seulement une intention d'humour macabre et pince-sans-rire [1].

Sir Thomas Lawrence, sans doute, s'il avait connu les crimes de

1. Oscar Wilde, *Intentions*, 1 vol., Londres, 1891.

son jeune ami, n'aurait pas éprouvé à son égard la même sympathie : car sous les dehors de l'homme du monde sceptique et sans préjugés, il avait gardé une âme profondément droite, et simple comme l'âme d'un enfant. Mais il ne sut jamais quel vilain personnage était, en réalité, ce beau jeune homme qui mettait tant d'empressement à recueillir ses conseils et lui témoignait une admiration si touchante. En 1829, quand Wainewright empoisonna son oncle, Lawrence avait décidément renoncé aux plaisirs de la société. Il est mort dans les premiers jours de 1830.

Et il est temps que nous revenions au récit de ses dernières années, qui furent les plus tristes pour lui, malgré toute sorte d'honneurs et de triomphes, mais qui furent aussi les plus précieuses pour l'art anglais, car elles marquent le complet épanouissement d'un très personnel et très noble génie.

VII.

LE SÉJOUR DE ROME.

Le voyage de Lawrence en Italie, en 1819, après le congrès de Vienne, fut le prélude de cette dernière époque de sa vie. Il eut sur son talent l'influence la plus heureuse, en l'affermissant à jamais contre les tentations de la mode. Lorsque Lawrence revint à Londres, en 1819, il n'était ni plus habile, ni plus sûr de son œil et de sa main qu'avant son voyage; mais un an de séjour parmi les chefs-d'œuvre de l'art classique avait achevé de faire de lui un peintre classique. Depuis lors, il n'a plus cessé de vouloir pour ainsi dire *consacrer* son style, sans lui rien enlever de son élégance et de sa grâce féminine, mais en élevant d'un degré, en anoblissant par la pureté de l'intention chacune des précieuses qualités qu'il se reprochait d'avoir jusque-là employées à des œuvres futiles.

C'est avec l'impatience d'un jeune amoureux qu'il fit, en mai 1819, la route entre Vienne et Rome. Il refusa de s'arrêter la nuit dans les villes qu'il traversait, préféra mal dormir dans sa chaise de poste et arriver plus vite. A Bologne seulement il fit une halte, pour voir les chefs-d'œuvre de cette école bolonaise alors si fameuse, et si injustement dépréciée aujourd'hui. Mais c'était Rome qu'il convoitait. Il commença pourtant par trouver la Ville sainte plus petite qu'il n'aurait voulu. Puis il la trouva trop grande, car il fut, dit-il, « accablé de son immensité ». Enfin il se sentit à l'aise, et pendant six mois il vécut dans une admiration de tous les instants.

« Hier, écrit-il, j'ai dîné à une heure et demie pour rester ensuite jusqu'à la nuit dans la Sixtine et dans les chambres de Raphaël. Il arrive souvent que les premières impressions sont les plus vraies : nous changeons, changeons, et nous finissons par y revenir. Je fais mon possible pour être de sang-froid, et pour garder toute mon humilité de juge impartial, quand je veux apprécier les deux génies de Michel-Ange et de Raphaël. Eh bien ! le premier de ces deux maîtres me paraît toujours et toujours écraser l'autre comme d'un coup de tonnerre. Le parfait mélange de la vérité et de l'élégance, souvent aussi de la grandeur, n'est pas assez fort tout de même pour résister sous le poids de la sublimité. Il y a dans cette haute abstraction, dans ces divinités tout intellectuelles qui peuplent la Sixtine, il y a quelque chose qui fait que les plus nobles figures de Raphaël ont l'air de spectateurs assistant, muets et extasiés, aux créations de Michel-Ange. Jamais Raphaël n'a produit des figures pareilles à l'*Adam et Ève* de Michel-Ange : Ève est bien l'Ève de Milton, elle est davantage encore la mère de l'humanité, et pourtant elle n'a rien de rude ni de grossier, elle est tout élégance, comme les lignes de la fleur la plus délicate. Avant la chute d'Adam, Dieu a ordonné aux hommes de croître et de multiplier : Michel-Ange me donne l'idée de la race qu'aurait possédée le monde sans le premier péché. »

Pendant que Lawrence étudiait ainsi, avec la timidité respectueuse d'un débutant, les maîtres anciens, lui-même était considéré comme un maître de premier ordre dans la société romaine. Tous les jours des fêtes et des dîners étaient donnés en son honneur. Les trois personnages les plus considérables de Rome à cette époque, le pape, le cardinal Consalvi et le sculpteur Canova, furent heureux de poser devant lui. Et les trois portraits qu'il fit d'eux sont parmi ses chefs-d'œuvre ; l'influence de l'art classique s'y fait sentir plus présente même que dans ses portraits des années suivantes.

Le pape était alors Pie VII, Gregorio Barnaba Chiaramonti ; c'était un vieillard de soixante-dix-sept ans, dont Lawrence a merveilleusement rendu, dans son portrait, l'expression douce et fatiguée. Voici en quels termes le peintre raconte sa première audience :

« On me fit entrer dans un petit cabinet où le Pape se tenait assis tout près de la porte. Je m'inclinai en pliant le genou, et restai seul avec lui. Il a une belle attitude, encore qu'un peu voûté, avec une voix ferme, mais douce ; à travers tous les orages du passé, ses cheveux sont demeurés d'un noir de jais. Je suis resté avec lui à peu

près huit ou dix minutes : pendant tout ce temps il tint ma main doucement serrée dans les siennes, sans que je me sois permis de la lui retirer. Avec une phrase en français (langue qu'il n'aime pas à parler) et le reste en italien, il me dit combien il était touché de l'attention du Prince Régent et combien il était heureux de se rendre à son désir en posant devant moi; il joignit à cette déclaration un compliment tout à mon adresse. Alors je lui exprimai ma reconnaissance et mon respect, je lui baisai la main en m'inclinant, et ce fut tout. »

Le second modèle de Lawrence, le cardinal Consalvi, était aussi un vieillard : mais on ne lit aucune trace de fatigue dans l'expression hautaine et résolue de ses traits. Le peintre l'a représenté assis, la main gauche appuyée sur une table, l'autre main tenant des papiers et le grand chapeau rouge. Et pour accentuer encore la noble sécurité de cette imposante figure, il a donné pour fond au tableau un ciel gros de tempête. Aucun de ses portraits ne ressemble davantage que celui-là aux œuvres des maîtres classiques : la belle composition, la vigueur du rendu, la simplicité et la profondeur de l'expression font songer à notre grand David. Lawrence, d'ailleurs, a toujours été particulièrement fier de ce portrait du cardinal. Le modèle, aussi, paraît lui avoir plu d'une façon toute spéciale. « Le cardinal est un des plus beaux sujets que j'aie jamais eu à peindre, écrit-il : sa figure appelle la sympathie et témoigne d'une intelligence puissante. » Le portrait de Consalvi a été peint pour la cour d'Angleterre et appartient aujourd'hui à la Reine, comme celui du pape. Il a été gravé pour la première fois en 1828 par S. Cousins. Le portrait du pape n'a été gravé qu'en 1840, par Wagstaff; mais, dès 1830, F.-C. Lewis en avait gravé l'esquisse.

Quant à Canova, ce n'était pas pour Lawrence une connaissance nouvelle. Le peintre et le sculpteur s'étaient déjà rencontrés à Londres. Aussi lorsque le pape lui demanda d'exécuter pour sa collection du Vatican un portrait de Canova, Lawrence n'eut-il qu'à se rappeler, pour le dessin de la tête, un portrait en buste peint autrefois dans son atelier de Russell-Square. Mais il apporta un soin infini au rendu du costume et des accessoires; et il mit dans l'expression du visage une vie si intense que Canova, dit-on, en fut émerveillé.



PORTRAITS D'ENFANTS, PAR LAWRENCE.

(D'après un état de gravure au pointillé.)

VIII.

LES DERNIÈRES ŒUVRES.

Le 30 mars 1820, Lawrence revint à Londres. Son séjour à Rome avait été son dernier moment de bonheur : depuis son retour jusqu'à sa mort il ne devait plus connaître le repos d'esprit. Il rapportait avec lui une ambition artistique nouvelle, mais aussi un sens critique plus aigu, une tendance plus forte à se méfier de lui-même et à s'exagérer l'abîme entre l'idéal qu'il rêvait et les résultats qu'il obtenait. Il passa les dix dernières années de sa vie à produire de belles œuvres et à se désespérer de n'en pas produire de plus belles.

Ce n'est pas d'ailleurs que les honneurs lui aient manqué, ni les encouragements. Son succès et sa renommée devenaient plus grands d'année en année. Peu de temps après son retour, le Royal Academy l'élut pour son président. Voici ses autres titres, tels que les donnait le *Catalogue* de l'Exposition de 1820 : « Peintre principal de Sa Majesté, membre de l'Académie de Saint-Luc de Rome, et des Académies des Beaux-Arts de Florence et de New-York, etc. ». Sa faveur était si grande qu'il put, sans avoir à s'en repentir en aucune façon, ordonner la clôture de la Royal Academy le jour des obsèques de la reine Caroline, malgré que toute marque de sympathie accordée à la mémoire de cette malheureuse princesse fût alors considérée comme offensante pour le roi et la cour.

La liste des modèles de ses portraits, de 1820 à 1830, c'est la liste de ce que toute l'Angleterre comptait, pendant ces années, d'illustre dans tous les genres. Aussi nous bornerons-nous à citer ceux des derniers portraits de Lawrence où apparaissent le plus complètement le génie du peintre, et cette préoccupation, qui dès lors le hante, de revêtir son style d'une dignité classique.

Voici, d'abord, le portrait de *Lady Grosvenor* (gravé par Turner en 1833), le plus gracieux des portraits de femme de Lawrence, un chef-d'œuvre de fine et pénétrante observation. Dans son excellente biographie de Lawrence, lord Ronald Gower cite un passage d'une lettre écrite par lady Grosvenor en 1881, soixante ans après l'exécution de ce portrait :

« Je ne pense pas, écrit cette dame, que Lawrence ait une seule fois, pendant nos séances, cherché à me distraire en faisant déclamer des vers, ce qui, en effet, m'aurait été bien agréable. Ses manières



Th Lawrence del | F C Lewis sc

PROFIL DE JEUNE FILLE

Gazette des Beaux-Arts. | Imp A Clement_Paris

étaient ce qu'on peut appeler *extrêmement polies*, qualité qui devient de plus en plus rare avec les années. Il portait une large cravate et ressemblait beaucoup à M. Canning. Je ne puis pas dire qu'il fût amusant; mais ce qui m'a le plus frappée pendant ces séances de deux heures dans son atelier de Russell-Square, c'est la perfection du *dessin* de ses portraits avant qu'il n'y ait mis encore une seule touche de couleur. Le dessin, par lui-même, était d'une beauté si achevée que d'y ajouter de la couleur paraissait un péché. Lawrence avait une grande chambre pleine de portraits inachevés, où les têtes seules étaient entièrement peintes : car c'est toujours par la tête qu'il commençait, avant de dessiner aucun des accessoires. J'imagine que beaucoup de ses portraits ne furent jamais terminés. On m'a dit qu'il était très extravagant pour ce qui touchait les matériaux de son métier, et que jamais il ne consentait à employer deux fois le même pinceau. »

En 1822 Lawrence envoya à la Royal Academy quatre portraits, dont chacun était traité dans un style différent : le *Duc de Wellington* (gravé cinq fois, notamment par Taylor en 1827 et par Cousins en 1828), le *Duc de Bedford* (gravé par Dean en 1832), *Miss Anderson en Petit Chaperon Rouge* (gravé par Richard Lane en 1824) et la *Comtesse de Blessington* (gravé en 1837 par S.-W. Reynolds et par Cousins).

En 1823 il envoya sept portraits, mais moins importants que ceux de l'année précédente. De 1824, au contraire, date une des œuvres les plus fameuses de Lawrence, le portrait des deux enfants de M. Calmady, plus connu sous le titre allégorique de *Nature*. Ce portrait qui appartient aujourd'hui encore à la famille Calmady a été le point de départ d'une série de portraits d'enfants tous plus ou moins traités en allégories. Mais aucune de ces œuvres postérieures, pas même le *Petit Lambton* assis byroniquement sur un rocher, aucune n'a obtenu une faveur aussi universelle que ces deux enfants de M. Calmady, peints en effet avec une délicieuse fraîcheur de coloris, et une franchise d'expression qui rappelle Rubens. Le *Petit Lambton* (appartenant aujourd'hui au comte de Durham) a été exposé à la Royal Academy en 1825. Sa valeur artistique, malgré le convenu un peu ridicule de la pose, égale au moins celle des *Enfants de M. Calmady*.

Mais à ces deux peintures célèbres et à toute la série des *Enfants* de Lawrence je préfère infiniment la série des *Mères avec leurs Enfants* qu'il peignait vers la même époque. Le portrait de *Lady*

Gower assise derrière un pilier avec sa fille Élisabeth sur ses genoux (peint en 1828, gravé en 1832 par Cousins) et le portrait de *Lady Dover* tenant entre ses bras son fils Lord Clifden : ce sont les deux types les plus renommés de cette abondante série, où se laissent voir la variété du génie de Lawrence et la savante élégance de sa facture.

Pourtant le véritable chef-d'œuvre de la dernière manière de Lawrence doit être cherché en dehors de ces charmantes compositions : ce vrai chef-d'œuvre, un des plus délicieux morceaux de toute la peinture, c'est le portrait de *Lady Peel* debout, à mi-corps, vêtue d'un manteau de fourrure à pèlerine, et la tête coiffée d'un grand chapeau d'où tombent des plumes noires. Ce portrait (gravé en 1832 par Cousins) me paraît, pour la beauté de l'attitude, la richesse nuancée du coloris et la profondeur de l'expression, supérieur aux meilleurs portraits de Reynolds. Lord Ronald Gower a raison de le comparer au fameux *Chapeau de Paille* de Rubens. A lui seul il suffirait pour prouver le génie de Lawrence.

Parmi les portraits d'hommes, citons seulement ceux de l'orateur *Canning* (gravé en 1829 par Turner), de *Lord Eldon* (gravé en 1827 par Doo), du critique *I. W. Croker* (gravé par Cousins en 1829), de *Robert Peel* (gravé par Turner et par Cousins), de *Richard Clarke*, chambellan de la Cité de Londres (gravé par Davis en 1829), des poètes *Thomas Moore* et *Robert Southey*, enfin le fameux portrait de *Walter Scott*, le grand succès de l'exposition de 1827 (gravé par I. H. Robinson en 1833, par W. Humphrey en 1844, etc).

Mais en vérité chacun des portraits de Lawrence, depuis 1820 jusqu'en 1830, révèle un aspect différent de son génie; chacun témoigne d'un nouvel effort à réaliser un admirable idéal d'art à la fois élégant et profond; chacun marque un progrès sur le précédent dans la voie qui mène à cet idéal. Le mauvais goût a disparu, ou bien on ne songe plus à s'en affliger, tant il est racheté par la sûreté du dessin, la richesse des couleurs, et cette intense vie qui suffit à assurer la valeur d'un portrait.

IX.

LA FIN.

Ainsi l'art de Lawrence acquérait d'année en année plus d'ampleur et de solidité. Mais d'année en année aussi la vie du malheureux peintre devenait plus cruelle. Dès 1822, le changement survenu dans sa figure et son caractère inquiétait ses amis : ils le voyaient

de jour en jour pâlir et s'affaisser, ils voyaient lentement disparaître sa bonne humeur si douce et si égale d'autrefois; ils lisaient une tristesse croissante dans l'expression de son regard jusque-là si brillant.



« NATURE », PAR LAWRENCE.

(D'après une lithographie de M. Jean Gigoux.)

C'est que, dans le même temps où Lawrence sentait grandir en lui l'ambition artistique, et aussi apercevait plus douloureusement la difficulté de réaliser son idéal, dans ce même temps s'accumulaient autour de lui d'autres motifs de chagrin. Les plaisirs de la vie mondaine, qui toujours avaient été pour lui une distraction plutôt qu'un amusement, il n'en voyait plus maintenant que les fatigues et

la vanité. Avec d'innombrables amis, il se trouvait seul; personne ne lui était assez proche pour prendre une part de ses tristesses.

Il était né pour l'amour et pour les douces joies de la famille. Jamais fils n'adora ses parents d'une tendresse aussi constante, aussi pleine de sollicitude. Tout le temps que vécut son père, Lawrence l'entoura de tous les soins d'une affection quasi-paternelle. Il habitua ses frères et ses sœurs à compter sur lui pour toute chose. La mort lui enleva successivement tous ces êtres qu'il chérissait. J'ai dit déjà comment il perdit coup sur coup sa mère et son père, et l'affreuse angoisse qu'il en eut. En 1818 mourut un de ses frères, major de l'armée anglaise. Un autre frère, le révérend Lawrence, mourut en 1821. Six ans après, ce fut sa sœur bien-aimée, la préférée de son cœur, qui commença à dépérir, et pendant des mois, Lawrence n'eut de pensée que pour elle. Les lettres qu'il écrivait à sa sœur sont pleines d'une émotion profonde; elles le font voir tel qu'il était : « Il faut, écrivait-il, que ma sœur chérie garde son esprit au repos et s'interrompe de travailler pour les autres, ce qui, à son insu, lui est une source d'inquiétudes. Il faut qu'elle se rappelle qu'elle n'a pas le droit de penser, ni de parler, ni de remuer, ni de rien lire, sinon des romans de lecture facile. » Une autre fois il écrit : « Oh! faites que j'apprenne que vous allez mieux : ce sera le plus grand bonheur qui puisse désormais arriver à votre frère plein d'amour pour vous. »

Il avait toujours aimé la société des femmes. Toujours il avait aspiré au tranquille bonheur de la vie de famille. Et maintenant il n'avait personne autour de lui; ses parents étaient morts; l'âge du mariage était passé; il se voyait condamné à la solitaire existence d'un vieux garçon.

Il adorait les enfants. Mme Calmady a raconté que, pendant qu'il travaillait au portrait de ses enfants, il était pour eux à la fois une nourrice et un compagnon de jeux. Il se faisait raconter des fables, en racontait lui-même de charmantes, dont il semblait avoir une provision dans ses poches comme de jouets et de sucreries. Et l'on peut imaginer combien il se sentait malheureux, dans la solitude de son atelier, en songeant qu'il n'arriverait jamais à satisfaire les goûts naturels de son cœur, non plus que les belles ambitions de grand art qui se pressaient dans sa tête.

Joignez à tous ces chagrins moraux les ennuis d'argent les plus sérieux. Lawrence n'avait jamais rien su garder des sommes énormes qu'il gagnait. Il avait pris l'habitude de donner au premier venu tout ce qui lui tombait dans la main. Il payait des pensions à une foule de

personnes qu'il connaissait à peine : des parents éloignés, des artistes pauvres, des paysans dont la cabane avait été détruite par un incendie. Tout son revenu passait à ces généreuses dépenses. Et il y avait aussi la passion du collectionneur, qui se développait avec les années, et l'habitude du bien-être, et l'ignorance absolue de toutes les règles de l'économie. Si bien que pendant ses dix dernières années Lawrence s'enfonça de plus en plus dans un inextricable réseau de dettes; il eut, comme Balzac, à mener contre ses créanciers une lutte de tous les instants.

Voilà d'où venaient cette pâleur et cette mélancolie dont s'alarmaient les amis de Lawrence. « En 1823, nous dit Williams, le maître gardait encore son fonds de bonne humeur et une sérénité presque imperturbable; mais son esprit commençait à s'épuiser sous l'excès du travail et le renouvellement continu des embarras de toute sorte. » En 1826, il ne sortait déjà pour ainsi dire plus de son atelier et avait rompu toute relation avec ses amis. En 1829, à la veille de sa mort, il s'acharnait encore au travail. Il voulait se délivrer de ses dettes, il voulait produire des œuvres dignes de l'idéal qu'il voyait devant lui. Et ses dettes continuaient à monter; et sans cesse, après avoir cru qu'il avait produit un chef-d'œuvre, il retombait dans le doute et le découragement.

Quelques mois avant sa mort, il assista au banquet annuel d'une société de secours dont il était président. « Me voici maintenant avancé en âge, dit-il, et je sens venir le moment du déclin. Mais ce moment peut venir. J'espère que j'aurai le bon sens de ne pas m'acharner pour disputer la renommée à des artistes plus jeunes et peut-être plus aptes. Aucun amour-propre ne m'empêchera de me retirer, de renoncer à mon métier, et cela avec joie. Ce sera un acte de justice pour les autres et de pitié pour moi-même. »

Le malheureux! ses lettres de ce temps font voir combien il était sincère, en parlant ainsi de renoncer à son art. Et pourtant, quelques semaines auparavant, il s'était persuadé à lui-même que ses envois à l'exposition de 1829, notamment sa *Duchesse de Richmond* et sa *Marquise de Salisbury*, étaient les deux meilleures choses qu'il eût peintes. Ainsi son âme allait toujours de la confiance au désespoir. Et toute l'histoire de l'art n'offre pas un second exemple d'une vie aussi lamentable que celle de ce grand artiste, couvert de gloire et d'honneurs, vénéré dans l'Europe entière comme un maître sans rival, et qui gagnait des millions.

Lawrence mourut le 7 janvier 1830, d'une affection du cœur. Il

avait vécu soixante et un ans. Il fut enterré en grande pompe dans l'église cathédrale de Saint-Paul à côté de son maître Reynolds.

Les Anglais, ses compatriotes affectent aujourd'hui de le dédaigner. Il s'est, en effet, trop soucié de la mode dans ses portraits, et c'est un jeu plein de dangers. Mais si l'apparence superficielle de ses portraits a de quoi sembler démodée, il reste au-dessous d'elle, dans l'œuvre de Lawrence, un fond qui ne se démodera point et qui se laissera voir toujours à ceux qui aiment la peinture. Les portraits de Lawrence ont beau nous présenter des personnages vêtus de costumes ridicules, dans des décors ridicules, souvent même avec des gestes et des expressions ridicules : ils sont *de la peinture*. On sent qu'ils traduisent la vision d'un œil de peintre ; le dessin et la couleur révèlent la main d'un peintre ; et il y a dans la figure une vie spéciale qui n'a pu être conçue et rendue que par l'âme d'un peintre. Il n'y a pas en Angleterre un portraitiste qui ait eu autant ni aussi spontanément que Lawrence toutes les qualités pour ainsi dire matérielles du peintre, cet ensemble de qualités purement picturales qui constituent *le métier*. Reynolds avait infiniment plus de science et de goût. Gainsborough était infiniment davantage un artiste et un poète; Romney même avait un sentiment plus délicat de l'élégance, et Hoppner une plus grande profondeur d'expression. Mais Lawrence était plus *peintre* que tous ces maîtres réunis : il sentait mieux la vie spéciale des chairs, l'agrément intrinsèque de lignes et de couleurs. Il était peintre comme personne ne l'avait été depuis Rubens.

De là ce culte que lui ont toujours gardé les amants de la peinture. Eugène Delacroix, pour ne citer que celui-là, admirait Lawrence à l'égal des plus grands maîtres. Il reconnaissait en lui « un vrai peintre », un homme pour lequel un beau rouge avait une valeur en soi ; c'était assez pour qu'il lui pardonnât son manque de fantaisie, la monotonie de sa composition, et le caractère trop souvent convenu de son expression. Nous aussi, pardonnons-lui tout cela. Jamais un artiste n'eut plus de droit à notre indulgence ; car jamais un artiste n'a été plus passionné pour son art, plus désireux de bien faire, et plus sincèrement, et plus cruellement, et plus injustement, sévère pour lui-même.

T. DE WYZEWA.

LA CÉRAMIQUE PERSANE

AU XIIIe SIÈCLE [1]



L'art céramique chez les Persans se distingue par l'élégance de la forme et la fantaisie dans l'ornementation, le brillant et la richesse des colorations et une fraîcheur inexprimable. Naguère encore l'attrait de l'inconnu, qui semble inséparable de toutes les brillantes conceptions créées par l'imagination des Orientaux, ajoutait au prix de l'œuvre de ces céramistes ; en effet, les origines de leur art étaient si obscures qu'on reculait devant la tâche d'en dissiper le mystère, et de rechercher sous quelles influences l'art du potier persan avait pris naissance, et qui avait inspiré leurs premières créations.

Comme tant d'autres secrets des temps passés, celui-ci cède aujourd'hui à notre inquiétude moderne, à notre avidité de savoir et à nos investigations méthodiques. Nous ne sommes cependant qu'au début de l'enquête; il faudra bien des efforts, bien des recherches dans des directions diverses avant de

1. La publication récente du bel ouvrage de M. Henry Wallis enrichi de superbes chromolithographies, intitulé : *The thirteenth century lustred Vases in the collection of Mr F. Du Cane Godman, F. R. S.*, nous a paru jeter une telle lumière sur les origines de la céramique persane, que nous avons demandé à l'auteur même un article original sur le sujet. Notre collaborateur, M. Charles Yriarte, a bien voulu accepter la responsabilité de la traduction; il nous fait remarquer en passant, quelle importance les céramistes anglais accordent à notre Musée de céramique de la Manufacture de Sèvres (N. D. L. R.).

voir tomber devant nos yeux les derniers voiles qui nous cachent la vérité. L'esprit de méthode qui a guidé les savants dans les recherches relatives à l'histoire d'autres arts tout aussi mystérieux, aura la même efficacité lorsqu'il s'agira de retracer celle des artisans de la Perse.

Les premiers spécimens ont été connus en Europe il y a plus de cinq siècles; comme tout autre produit de l'Orient, ils arrivaient par des voies connues du commerce, et les plus beaux provenaient d'hommages des divers potentats aux princes et souverains de l'Europe. Les maîtres primitifs se plaisaient à les reproduire dans leurs œuvres, et les potiers italiens du même temps s'efforçaient d'en imiter la forme, la technique et le dessin. Autant qu'on peut l'affirmer, les pièces les plus anciennes, celles antérieures au XIIIe siècle, les plus précieuses pour ceux qui veulent se livrer à l'étude de l'art, ont presque toutes disparu; et malheureusement les textes qui s'y rapportent se bornent aux mentions sommaires des livres de raison, aux inscriptions d'inventaires éparses, et à de rapides allusions dispersées çà et là dans les chroniques et les récits des voyageurs contemporains.

L'histoire des arts industriels, conçue sur un plan méthodique, appuyée sur une base scientifique, est une conception toute moderne; on ne doit donc point s'attendre à trouver un traité relatif à l'art persan qui date du moyen âge; mais ce qui est plus décevant encore, c'est qu'il n'existe même pas un seul traité sur la matière dans la langue originale. C'est du moins ce qui résulte des assertions des hommes les plus compétents, tels que MM. Barbier de Meynard et le Dr Rieu. Ce n'est guère avant ces dernières vingt-cinq années que des historiens spéciaux, MM. Jacquemart et Marryat, pour ne citer que ceux-là, ont pris sérieusement à tâche d'écrire l'histoire générale de la céramique, et, malgré leur ardeur au travail et leur méthode intelligente, ils ne pouvaient alors s'appuyer que sur des documents si rares et si incertains, et s'en référer à des spécimens d'une authenticité si douteuse, que le résultat de ces travaux, très louable et très apprécié cependant, ne pouvait être que vague, incertain et susceptible d'inexactitude. Il n'y a qu'à lire le chapitre de l'œuvre d'Albert Jacquemart qui traite de la poterie persane pour juger de l'embarras de l'écrivain qui constate franchement l'incertitude du terrain sur lequel il va s'engager : « Lorsqu'il faut reconstituer l'histoire d'une industrie ancienne et éloignée, au moyen des seuls monuments que le temps et le hasard ont pu nous conserver, mille difficultés surgis-

sent[1]. » L'auteur mentionne bien une plaque décorés d'émaux colorés qui provient de la Mosquée de Natinz, et il déduit avec raison la date de sa fabrication, de celle du monument même qui appartient à la première période du XIIIe siècle; mais il est muet à l'égard de la poterie de la même époque. S'il donne des illustrations d'une coupe et d'un bol de porcelaine tendre à décors, à reflets métalliques, il



VASE A REFLETS MÉTALLIQUES

Ornementation or sur fond blanc.

(Collection de M. Du Cane Godman, F. R. S.)

ignore que ces spécimens ont été fabriqués quatre siècles plus tard que la plaque elle-même. Enfin, tout en rendant justice aux efforts et à la sincérité de l'auteur, il est certain qu'en ce qui concerne la céramique persane, la rapide esquisse qu'il a tracée n'a qu'un prix relatif. Il n'y a pas lieu d'en référer davantage aux autres histoires générales, car, pour la région qui nous occupe, les renseignements sont tout aussi vagues et ne reposent que sur des conjectures. Tous les écrivains cependant sont d'accord pour reconnaître à la Perse une supériorité incontestable en matière de céramique sur toutes les contrées de l'Orient; et lorsqu'il leur arrive de rencontrer une pièce exceptionnelle, ils la donnent volontiers aux Persans. C'est ainsi que Jacquemart a publié comme telle dans son œuvre (page 155) une large coupe qu'on considère aujourd'hui à bon droit comme provenant des fabriques de Damas. Il y a donc lieu de reconnaître que l'idée de la propondérance des Persans sur tous les peuples de

1. *Histoire de la Céramique,* par Albert Jacquemart. Paris, 1875, page 43.

l'Orient en matière de céramique est une tradition qui remonte à bien des siècles déjà; et cette supériorité, l'Orient lui-même la reconnaît; à telle enseigne que la poterie décorée y est désignée sous le nom de *kaschani*, mot qui dérive de Kaschan, ville persane célèbre dès le moyen âge par l'excellence de ses poteries [1].

L'initiation de l'Angleterre à l'étude de la céramique de la Perse ne date d'ailleurs que de 1876, alors que le Musée de South Kensington reçut, par l'entremise du général sir Robert Murdoch Smith B. E., alors simple major, une importante collection d'art persan, la plus nombreuse représentation de cet art qui existe en Europe. Les poteries, à l'exception de quelques bols en bleu et blanc, et d'autres d'un seul ton, qui doivent être des imitations des plats de Martabana ne remontent pas plus loin que le règne de Shah Abbas (1585-1627), mais il y a là de nombreuses plaques à émaux de couleur et à reflets métalliques servant de revêtement dans la construction, qui appartiennent aux diverses périodes, du XIIIe au XVIe siècle. Peu de temps après cette première acquisition, d'autres types du même genre importés en Angleterre prirent place dans des collections privées. Une série très importante, formée par feu M. Henderson, fut léguée par lui au British Museum; elle contient des spécimens dont l'admirable décoration, la qualité de la matière et de l'exécution excitent l'enthousiasme de tous les amateurs. Il va sans dire que l'existence à une époque si reculée de plaques céramiques d'une telle supériorité, implique la fabrication de poteries de même nature; et comme les vases de ces collections n'appartiennent évidemment pas au même temps, on a le droit de se demander ce que sont devenus ceux qui sont contemporains de ces merveilleuses plaques. On en trouve, dans la collection de sir R. Murdoch, quelques fragments provenant des buttes de terre qui marquent la place où s'élevait jadis l'ancienne cité de Rey ou Rhayes, à faible distance à l'est de Téhéran; mais quoique leur caractère indique à coup sûr la même origine que les plaques, ces vestiges sont trop fragmentaires pour donner une idée de la forme des vases, et surtout pour nous fixer sur le caractère précis de la poterie d'une époque.

La question est donc restée stationnaire jusqu'au jour où, en 1885, le *Burlington Fine Arts Club* ouvrit une exposition de l'art

1. Le géographe persan Yacout (1178-1229), lorsqu'il décrit la ville de Kaschani, ajoute ces mots : « On y fabrique ces belles faïences qu'on appelle ordinairement *Kaschi*. » — Voir le *Dictionnaire géographique de la Perse de Jacout*, par C. Barbier de Meynard, 1861.

persan et soi-disant arabe dont la plus grande partie, étant donnée la richesse des collections anglaises en objets d'art oriental, consistait en spécimens de céramique de la Perse, de Damas, de Rhodes et des autres régions. Les plaques de revêtement étaient particulièrement remarquables, et elles avaient l'avantage de donner quelques dates très précieuses pour les historiens; mais ce qui présentait encore un plus vif intérêt c'est que quelques-uns des vases en couleur à reflets métalliques contenus dans les vitrines, par l'analogie de la décoration, correspondaient exactement aux plaques de revêtement [1].



PLAQUE DE REVÊTEMENT A REFLETS MÉTALLIQUES, DATÉE DE 1217 (A. D.).
Ornement or et bleu sur fond blanc.
(Cabinet de M. Henry Wallis.)

On se trouvait donc enfin en présence de spécimens incontestables d'un art depuis longtemps perdu; le fil d'Ariane était trouvé et bientôt un certain nombre d'autres spécimens furent signalés dans les divers Musées de l'Europe.

1. L'auteur de cet article, sous le titre : *Exemples de vases anciens de la Perse*, a publié la plupart de ces spécimens en chromo-lithographie. Quaritch, Londres, 1885-89.

Quelques dates d'une véritable valeur documentaire nous étaient ainsi révélées; les deux plus importantes : 1217 (année de l'Hégire 614) et 1282 (A. H. 661). La plus ancienne figurait sur une plaque que nous reproduisons ici décorée au centre d'un ornement en arabesque, avec deux lièvres rampant de chaque côté, le tout enfermé dans un cartouche cloisonné par une bordure où courent des inscriptions en



PLAQUE DE REVÊTEMENT A REFLETS MÉTALLIQUES, DATÉE 1262.

Ornement or sur fond blanc.

(Collection de M. Du Cane Godman.)

vers persans suivis de la date. La seconde, à reflets d'or brun, provient d'une muraille du monastère de Veramin dans la province de Rey. L'exemple que nous en donnons ici par la gravure n'est point exécuté d'après le spécimen même qui figurait à l'Exposition du Burlington, mais il appartient à la même série. Un nombre considérable de ces plaques remarquables ont été importées en Europe car, outre celles des musées et collections d'Angleterre, il n'est guère de collections publiques ou privées des autres capitales qui n'en contiennent quelques-unes. L'ornementation centrale de ces revête-

ments est très caractéristique et d'une grande finesse de dessin, et dans la seule collection de M. Du Cane Godman, à laquelle l'auteur va consacrer un ouvrage spécial, on trouve une douzaine de motifs différents appliqués à ces spécimens de la céramique persane.

Ce n'est pas dans un article comme celui-ci qu'on peut indiquer la méthode d'après laquelle on pourrait à coup sûr assigner à chaque



VASE A REFLETS MÉTALLIQUES.
Ornement or sur fond blanc.
(Collection de M. Du Cane Godman.)

coupe ou vase persan la date certaine de son origine; mais le lecteur comprendra facilement qu'après un examen attentif des pièces et des fragments, il devient facile d'établir des analogies et, comparant les objets datés avec ceux qui ne portent pas ce certificat d'origine, d'établir à coup sûr un classement chronologique. Autant que nous en avons l'expérience, les vases persans ne sont pas datés, et depuis que nous nous occupons du sujet, nous n'avons jamais rencontré qu'un seul spécimen qui remplisse cette condition; encore la date 1673,

qui figure sur une bouteille persane en notre possession, est-elle relativement bien récente.

A la suite de cette Exposition du « Burlington Fine Arts Club », qui eut une telle importance pour l'étude du sujet, un collectionneur anglais, M. Godman, fixa son attention sur la céramique de la Perse; on peut dire que l'Orient tout entier a été mis à contribution pour enrichir ses collections. Si on considère la fragilité de la matière, les catastrophes et les vicissitudes de toute nature qu'ont subies les cités de la Perse, tant de fois prises, reprises et bouleversées de fond en comble, on ne s'étonnera pas de la rareté des spécimens de poterie qui datent du XIIIe siècle. Cependant les exemples, soit intacts, soit fragmentaires, se rattachant à cette période, que M. Godman est parvenu à réunir, sont suffisants pour nous donner une idée exacte de la technique des potiers persans primitifs, de la qualité de leur matière et des principes de leur dessin.

On peut établir d'abord deux grandes divisions dans la poterie: l'une où le motif de la décoration est basé sur l'émail coloré à reflets métalliques, et l'autre où les couleurs ordinaires à reflets de la faïence sont seules en jeu. Dans le premier cas on use de l'émail uniquement pour détacher l'ornement sur un ton blanc, ou bien l'harmonie chromatique s'enrichit d'un ton bleu ou vert dans l'ornement; ou bien encore le fond étant entièrement bleu, l'ornementation est tout entière en couleurs à reflets. Il faut remarquer que les émaux, soit dans les tons d'or ou les roses colorés, soit dans les tons argentés, reflets des couleurs les plus éclatantes du saphir ou de l'émeraude, sont toujours d'une qualité supérieure. Dans les spécimens du XVIIe siècle, les reflets en rouge cuivré sont bien inférieurs à ceux du XIIIe siècle. Dans la poterie mate, la couleur est toujours d'une extrême pureté, à moins, naturellement, que l'épiderme ait été altéré par un long séjour sous la terre. Le dessin, que ce soit une arabesque, une forme humaine, conventionnelle ou végétale, fleur ou feuillage, est circonscrit par une ligne extérieure très nette. Un point à noter c'est que l'émail, lorsque le fond est blanc, est toujours stannifère. La fabrication, la matière et le tour de main sont excellents et indiquent une longue pratique de l'art dans le pays. On comprendra qu'une description technique sans le secours des représentations polychromes et des trompe-l'œil ne peut être que sèche et incomplète; nous nous en référons donc à notre ouvrage spécial sur les collections Godman où les illustrations sont rendues par la chromo-lithographie. L'examen des reproductions de ces vases

servira à identifier ceux de la même période conservés dans les collections privées ou dans les divers musées de province de la France. Le Musée de Sèvres, qu'on peut considérer comme La Mecque des amateurs d'art de céramique dans toutes les régions, contient des spécimens intéressants qui, limités en nombre, sont supérieurs en qualité. A côté de ceux-ci, ce même Musée est riche en plaques de



VASE A REFLETS MÉTALLIQUES.

Ornements or sur fond bleu; trois bandes émail bleu.

(Collection de M. Du Cane Godman.)

revêtement; le Musée des Arts décoratifs de Paris ainsi que le Musée de Lyon en possèdent aussi quelques-unes.

En face des spécimens de cette brillante phase de l'art de la céramique, notre première préoccupation est de savoir dans quelles conditions les artistes persans de cette lointaine époque ont exécuté leurs œuvres, et quelle influence elles ont exercée sur les autres écoles. L'étude de l'histoire de la Perse nous porte à croire que, dans ces périodes reculées, les potiers persans ont subi tour à tour des influences étrangères, celles des Byzantins d'abord, celles des Égyptiens ensuite, enfin celles des Chinois. Une seule circonstance suffit à prouver surabondamment l'influence de Byzance sur l'art des contrées mahométanes, c'est le fait mentionné par le marquis de Voguë dans

son ouvrage *Le Temple de Jérusalem*, que des artistes byzantins furent appelés à décorer la fameuse mosquée dite d'Omar qui s'élève dans cette ville. Mais bien avant cette période, l'art de Constantinople et d'Antioche avait élu domicile en Perse à la suite de l'introduction du christianisme qui avait pris pied sur cette terre. L'influence égyptienne sur l'art persan de l'ère mahométane était probablement très fortement prononcée dans le v[e] et le vi[e] siècle de l'Hégire.

Un passage du *Sefer Nameh*[1], écrit par Nassiri Khosran, nous apprend que la faïence à reflets métalliques était pratiquée en Égypte au milieu du v[e] siècle de l'Hégire; mais de certains autres passages du livre, il résulte que cette même faïence était un art nouveau pour le voyageur, un Persan très intelligent qui avait parcouru toutes les villes principales de la Perse : nous devons en conclure que l'influence des Égyptiens ne s'était pas fait encore sentir dans le pays de Nassiri à l'époque où il écrivait[2].

En ce qui concerne l'action exercée par les Chinois, elle résulte des nombreuses allusions faites en maints passages des historiens persans qui considèrent l'art du Céleste-Empire comme un *nec plus ultra*. Les spécimens d'œuvres de céramique persanes imités des Chinois sont nombreux, et les reproductions de leurs motifs de décoration se retrouvent chez les Persans dès le xiii[e] siècle. Une plaque de revêtement qui figurait à l'Exposition de *Burlington Fine Arts Club* porte une représentation du dragon chinois modelée en relief et peinte en couleurs à reflets métalliques ; une autre, conservée au British Museum, reproduit le motif cher aux Célestes, le Phœnix Chinois, dit le « Fong-Hoang ». Il ne s'ensuit pas de là que les Persans n'aient été que des imitateurs et n'aient fait là que de simples

1. *Sefer Nameh. — Relation du voyage de Nassiri Khosran;* traduite par Charles Scheffer. Paris, 1881. « On fabrique à Misr de la faïence de toute espèce; elle est si fine et si diaphane que l'on voit, à travers les parois d'un vase, la main appliquée à l'extérieur. On fait des bols, des tasses, des assiettes et autres ustensiles. On les décore avec des couleurs qui sont analogues à celles de l'étoffe appelée *bougalemoun*, les nuances changent selon la position qu'on donne au vase. » P. 151.

2. L'allusion à la décoration à reflets métalliques dans le *Sefer Nameh* est antérieure aux textes des auteurs arabes qui mentionnent cette sorte de poterie, et cette circonstance donne à penser qu'il y a là une invention égyptienne. Le sujet a été discuté dans la 3[e] partie des *Examples of Early Persian Vases*, où nous avons donné comme illustration un spécimen de lampe décorée d'ornements à reflets métalliques, trouvée en Égypte, qui, par la nature de sa fabrication et le style des ornements, semble appartenir à une époque antérieure à celle où Nassiri Khosran visitait l'Égypte.

pastiches, non, le Persan est né céramiste, et il joint à ses qualités de coloriste brillant, de peintre harmonieux doué d'une riche palette, les ressources d'une imagination chaude et poétique. On peut rappeler ici qu'il faut placer au premier rang des plus anciennes manifestations de l'art céramique chez les Persans, les Frises des Lions et des Archers provenant des Palais des rois de Suse, découverts et portés au Musée du Louvre par M. Dieulafoy. Ces œuvres sont des exemples uniques de la céramique appliquée à la décoration architecturale dans l'antiquité.

Si on voulait, à l'aide d'illustrations et de rapprochements, donner les preuves de l'influence exercée par les potiers persans sur les diverses écoles de l'Europe, il nous faudrait de longs développements qui ne sont point du domaine d'une revue ; mais les amateurs peuvent aisément établir la comparaison entre les spécimens de l'art céramique chez les Persans du XIIIe siècle, avec les plus anciennes productions des potiers de Faënza, de Gubbio, de Diruta et de Monte-Lupo; ils reconnaîtront à première vue de qui relèvent les céramistes italiens du XVe siècle, et où ils ont pris leurs modèles.

Dans un récent article de la *Gazette*, M. Darcel nous montrait les historiens modernes de la céramique italienne peu disposés à chercher leurs ancêtres au delà des murs de leurs cités natales; dans l'ardeur de leur patriotisme local, chacun des écrivains nationaux combat pour l'honneur de sa région et attribue volontiers à un de ses concitoyens la découverte des procédés les plus importants de son art. L'étude des œuvres des céramistes persans doit, dès le premier pas, éclairer les écrivains eux-mêmes et ceux qui les lisent; une fois en possession de la technique de leur art, les aptitudes naturelles des Italiens et leur génie pour les arts avaient la carrière ouverte. A l'heure qu'il est, par exemple, qui oserait encore attribuer aux della Robbia (1400-1481), l'invention de l'émail stannifère, alors que les potiers persans l'employaient couramment plusieurs siècles avant eux ?

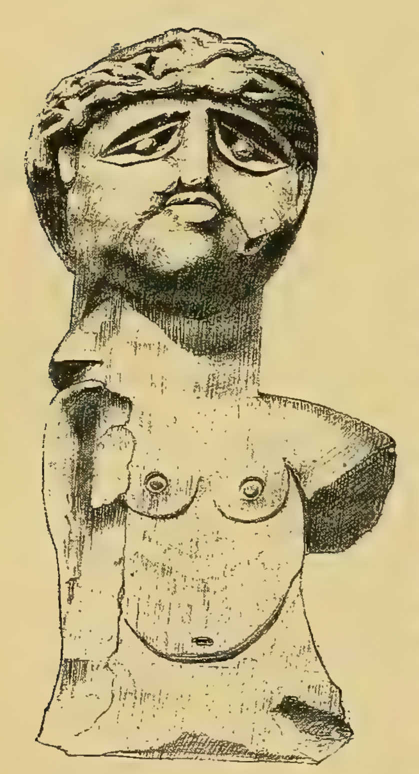
HENRY WALLIS.

DES TENDANCES DE L'ART DE L'ORIENT ANCIEN

A LA PÉRIODE CHRÉTIENNE

LA SCULPTURE COPTE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)



Incapables de se créer une formule d'art, ce fut aux Grecs et aux Syriens que les Coptes demandèrent l'interprétation des scènes de l'Écriture ou de l'histoire de leur Église. Importé par eux, l'art byzantin resta un siècle et demi l'art officiel de l'Égypte chrétienne. La peinture, plus en honneur que jamais, fleurit alors d'un éclat tout particulier, à tel point même, que si, dans tout le reste de l'Orient, rares sont les fresques des premiers siècles, en Égypte, les vestiges en sont nombreux et souvent en assez bon état. De plus, tout riche particulier tenait à honneur de faire peindre « un portrait du saint Georges » ou de l'un des archanges Michel et Gabriel, soit pour le conserver chez lui, espérant par là jouir d'une protection toute particulière de la part du saint ou de l'archange, soit pour en faire don au couvent ou à l'église qu'il voulait particulièrement honorer.

Dans la *Légende de sainte Euphémie*, on voit celle-ci demander à son mari Aristarque un portrait de l'archange Michel pour le placer dans sa chambre, afin qu'il la protège. Suit la description du tableau,

1. Voir *Gazette*, t. VII, 3e pér., p. 422.

lequel est peint sur bois, à fond d'or et orné de pierreries. L'œuvre est merveilleuse, naturellement : on ne doit pas s'attendre à moins de la part d'une œuvre byzantine; l'étonnant est que le tableau est de petite dimension. Mais, si cette peinture ainsi acclimatée en Égypte s'y développe et s'y exagère, il n'en est pas de même de la sculpture : une réaction sourde d'abord, mais bientôt violente, se produit et la pousse à s'écarter de ses origines, pour redevenir sous une autre forme indigène et indépendante. Certes, le Copte ne comprenait rien à la peinture byzantine; mais du moins, trouvait-il en elle l'aliment nécessaire à son mysticisme surexcité : elle était pour lui comme le *double* des visions flottantes de son imagination intempérante, incapable de se reconnaître et de s'analyser : elle ne lui fournissait en somme qu'une variante auréolée d'or des formes hiératiques où s'étaient incarnées naguère ses conceptions divines; tandis que les divers thèmes de la sculpture de Byzance se trouvaient en opposition absolue avec sa manière de se figurer l'infini. Si l'art imitatif avait de toute antiquité répugné à l'Égypte, c'est encore sous l'influence de cette répugnance que le Copte s'éloigne du thème de sculpture byzantin : là encore, comme en tout le reste, il demeure Égyptien et rien qu'Égyptien. Il ne peut se figurer un être surhumain en tous points son semblable. S'il se représente un archange ou un saint martyr, ce n'est qu'en lui prêtant une forme inconnue, qui ne se décrit point, qui ne se conçoit point, qui dépasse tout ce que l'esprit peut imaginer. Dans les récits de visions ou d'apparitions revient périodiquement la phrase : « le saint — ou le martyr — apparut alors dans une grande gloire; son visage brillait comme l'or et était tel que jamais il ne fut donné d'en voir sur terre de semblable ».

Pour exprimer l'idée qu'il se faisait de l'inconnu, il eût fallu au Copte comme à ses ancêtres, fausser les proportions de l'homme, avoir recours à de véritables architectures humaines et provoquer par des combinaisons de lignes le sentiment perçu. Telle est aussi la première tendance qu'accuse la sculpture, dès qu'il lui est donné d'exprimer sa propre pensée. Les figures d'« orants » les bras étendus dans un geste de supplication et d'adoration hérité de l'Égypte antique sont là qui en font foi. Le corps est à peine indiqué, fondu, rétréci, réduit à l'état de squelette, pendant que la tête, beaucoup trop fortement accentuée, semble s'en séparer pour vivre plus à l'aise de la vie de l'âme, dans l'extase et le ravissement.

Mais, cette dualité souffrante, bien qu'elle rentre assez dans les

idées égyptiennes, l'artiste n'arrive pas à la rendre; un tassement moral ne s'est pas encore fait, qui lui permette d'en suivre la pensée jusqu'au bout. Il l'envisage à la manière antique, y voit un dédoublement de l'homme, et le figure le mieux qu'il le peut.

Les luttes religieuses sans fin dont l'Égypte est à ce moment le théâtre semblent avoir exercé une influence manifeste sur cette évolution de l'art byzantin. Lorsqu'à l'avènement de Constantin, le christianisme, de persécuté qu'il était la veille, devint la religion de l'empire, l'enthousiasme de la première heure avait pu suffire à réunir tous les fidèles dans une seule et même pensée, et à imposer à tous la même manière de comprendre et d'interpréter le sens du dogme religieux; mais à la longue, de l'exagération même de cet élan de foi et de piété fervente, de nombreux schismes étaient sortis.

Prépondérant devient alors le rôle de l'Église d'Alexandrie : ses patriarches étendent leur suprématie absolue sur toutes les Églises de l'Orient; leur autorité fait loi dans les conciles et contre-balance jusqu'à l'autorité du patriarche de Constantinople, jusqu'à celle du pape, et jusqu'à celle de l'empereur. Saint Cyrille prend une part active à la condamnation de Nestorius ; Théophile d'Alexandrie est l'âme du célèbre concile « *du chêne* » qui dépose saint Jean Chrysostôme, mais insensiblement l'esprit du milieu dans lequel vivaient ces patriarches devait forcément déteindre sur eux.

Que l'on se figure le moine de la Thébaïde ou le solitaire retiré dans les déserts de Scété ou de Nitrie, arraché aux méditations qui des années durant ont occupé son existence et transporté tout à coup dans l'atmosphère d'une conférence doctrinale où se discute l'une des questions de théologie qui à cet instant soulevaient les controverses les plus ardentes. Il a vécu longtemps dans la méditation et la prière, — certains mêmes sont restés quatre-vingt-quinze ans sans échanger un mot avec un être humain, — par contre, il s'imagine s'être souvent entretenu avec les anges; Michel et Gabriel lui sont apparus et lui ont dit ce qu'il fallait penser du ciel, comment y est récompensé le juste, ce qu'il faut croire de tous les mystères ou ce qu'il faut penser des deux natures réunies en la personne de Jésus-Christ. Souventes fois aussi, c'est le Christ en personne qui vient s'entretenir avec l'anachorète, qui l'initie à sa doctrine, lui explique pour quelles raisons il est venu sur terre et quelles ont été les sensations perçues par lui. Or, toute culture littéraire n'était point étrangère à ces anachorètes. Ceux d'entre eux qui ont pris le soin de nous léguer le récit de leurs pieuses élucubrations, nous laissent claire-

ment entrevoir que les pensées des pères de leurs pères ne leur étaient point étrangères, et qu'ils connaissaient jusqu'aux romans qui ont fait les délices de leurs arrière-aïeux. De tels hommes



STÈLE FUNÉRAIRE; FIGURES D'ORANTS.

(Musée égyptien du Caire)

seront peu disposés à se plier aux idées des autres, si les idées de ces autres se trouvent en opposition avec les leurs. Et comment en serait-il autrement? Les opinions de leurs contradicteurs leur apparaîtront alors comme autant d'hérésies et d'inspirations de l'esprit mauvais. La vie de certains saints est à ce point de vue remplie de

détails piquants et caractéristiques; et tel de leurs contradicteurs s'est vu fendre le crâne, ou plus simplement rosser de la belle manière, sous prétexte de châtiment à infliger au Satan qui habitait en lui. Et c'était la foi de ces saints solitaires que représentaient les patriarches grecs d'Alexandrie; ne fût-ce que par crainte, ils devaient forcément penser comme eux.

Sans doute, les premiers qui s'assirent à Alexandrie sur le trône de saint Marc, s'étaient tout d'abord efforcés de réagir contre les tendances païennes que voilait à peine le christianisme de l'époque, et qui en art ont abouti à la copie servile de la formule antique. Grecs d'origine, ils avaient ramené la liturgie à la religion grecque et l'art au style des monuments de Constantin, sans penser même à les modifier, la foi avait consacré l'un et l'autre; un siècle et demi plus tard, les luttes de l'Arianisme et du Nestorianisme les remettaient en question tous deux.

Pourtant, si grande était la ferveur de l'Égypte copte, que, longtemps on la voit hésiter à se séparer du reste de l'Orient chrétien. Jusqu'au concile de Chalcédoine, elle acquiesce aux diverses décisions des conférences doctrinales, bien que dans son for intérieur, elle n'obéisse qu'à ses propres inspirations. Au cours du concile de Chalcédoine, l'éclat n'en devait être que plus terrible.

Dioscore, alors patriarche d'Alexandrie, déclare à l'avance ne point souscrire aux décisions du concile, au cas où la majorité adopte le texte des délibérations qui lui est soumis. Il injurie l'impératrice Pulchérie, épouse de Marcien, jette à terre la lettre du pape Léon et refuse d'y souscrire. Son exemple ébranle les évêques assemblés, et pour obtenir d'eux qu'ils contresignent la célèbre lettre, il faut que Marcien éloigne Dioscore et les soustraie à son intimidation.

Du coup, la querelle du Nestorianisme se trouvait sous une nouvelle forme, rouverte. Habitué à ne voir dans la divinité qu'une nature unique, l'Égyptien ne pouvait se faire à l'idée des deux natures réunies en la personne de Jésus : monophysite dans l'antiquité, il était naturel qu'il le redevînt encore, et ce qui prouve, d'ailleurs, que cette question touchait tout particulièrement au fond de ses vieilles croyances, c'est qu'elle est la seule qui l'ait intéressé vraiment.

Cantonnée dans son schisme, l'Égypte y demeure à partir de cette époque, en dépit des avances de la cour de Rome et des coquetteries de celle de Byzance; et si grand devient le trouble auquel l'Église d'Alexandrie est en proie, qu'il devient malaisé d'en reconstituer les agissements.

Dioscore déposé comme schismatique et relégué en exil par l'empereur Marcien, un diacre nommé Protérius est élevé au patriarcat à sa place. A cette nomination, la secte monophysite répond en se choisissant pour patriarche un certain Thimotée Élure. Une sédition terrible s'en suit, et au cours des fêtes de Pâques qui se célébraient alors, Protérius est massacré dans l'église, son corps traîné par les schismatiques à travers les rues d'Alexandrie, mis en pièces, livré aux bêtes et même, si l'on s'en rapporte aux historiens contemporains, dévoré en partie par quelques fanatiques devenus cannibales dans la rage de leurs rancunes déchaînées. L'ordre rétabli, un nouveau patriarche orthodoxe est nommé en remplacement de Protérius. Un apaisement semble enfin se produire; le pape Simplicius essaie de renouveler alors les négociations et, à l'avènement de l'empereur Zénon, les circonstances lui paraissant particulièrement favorables; il lui fait signer par l'entremise du patriarche de Constantinople, Accace, et du patriarche d'Alexandrie, Pierre, le décret fameux, connu sous le nom d'Hénotique de Zénon. Aux termes de ce décret, le trône patriarcal d'Alexandrie faisait retour à l'Église catholique romaine, qui en échange reconnaissait le patriarche comme légitime successeur de saint Marc [1].

Ce fut la dernière tentative d'union entre les deux Églises : le premier soin du successeur de Pierre fut d'anathématiser le concile de Chalcédoine et l'Hénotique de l'empereur Zénon.

En art, les conséquences de ces dissensions religieuses sont aussi sensibles que simples et logiques. La recherche maniérée qu'on observe dans les figures d'orants en avait été le premier pas. Ce qui à cet instant préoccupe l'artiste, est de préciser le divorce de la matière et de l'âme — on serait tenté de dire du *double* et de son support — et la prédominance de celle-là sur celle-ci. Puis, à mesure que le trouble religieux se fait plus grand, sa pensée se fait plus confuse : incertain il hésite; entre ses mains la forme humaine s'atténue, se rigidifie et se momifie presque; graduellement, il s'en éloigne et finit par ne plus la représenter.

Et qu'on n'aille pas croire que cette dégénérescence de la sculpture copte soit le résultat de l'ignorance et de la difficulté invaincue, ou d'un manque de compréhension de la forme ou du mouvement. En s'éloignant de la forme humaine, en rejetant la formule de la sculpture de Byzance, le Copte ne fait que redevenir

1. Évagrius, *Patr. græc.*, tome LXXXVI.

lui. Il obéit à l'un des sentiments cachés dans les plus profonds replis de l'âme de l'homme, l'affinité de race; il est le frère des solitaires qui anathématisent de tout leur cœur le concile de Chalcédoine et l'Hénotique de l'empereur Zénon.

Son dédain de l'humanité constitue sa manière à lui d'être monophysite et d'anathématiser l'art byzantin. Non, ce n'est point pour n'avoir pas su représenter le corps du Christ que jamais sculpteur copte ne l'a attaché sur la croix. Que l'on explore « l'Égypte entière », que l'on fouille toutes ses catacombes, jamais on n'en retrouvera un seul. La raison en est, qu'étant monophysite, le Copte qui ne voyait en Jésus-Christ que la nature divine croyait, comme il croit encore aujourd'hui, à la mort du Dieu. Or, si la mort était pour le Copte aussi bien que pour l'Égyptien antique l'aurore d'une autre vie, ils ne l'en ont pas moins tous deux envisagée avec horreur, et partant, il était naturel qu'ils ne pussent se résoudre à représenter la mort divine.

Dès l'époque la plus reculée de l'antiquité égyptienne, pareil sentiment s'était déjà manifesté. Osiris, le dieu bon, était mort lui aussi, vaincu par son frère Set, et ses membres dispersés avaient jonché les chemins. Isis et Nephthys, ses deux sœurs, avaient alors parcouru en pleurant les routes de l'Égypte, avaient rassemblé ses membres, et Ammon, le grand dieu tout-puissant, touché de leur douleur, l'avait ressuscité. Mais, cet épisode sombre de leur mythologie, jamais les Égyptiens ne se sont enhardis à le peindre, et dès cette époque, il est aisé de reconnaître combien monophysite est l'instinct de l'Égypte. Lorsque Osiris meurt, c'est bien le dieu qui meurt et non le *double* périssable; et cette mort est telle, qu'il ne peut renaître à la vie que par la volonté d'Ammon.

Il y a plus, si l'Égypte antique avait incarné ses dieux sous une forme humaine ou semi-humaine, c'est que selon la tradition ils avaient gouverné autrefois le monde, qu'ils étaient descendus sur terre, qu'ils avaient régné. Toute autre était la version que lui offrait la forme chrétienne, la divinité y apparaissait inconnue et cachée, terrible et implacable; dissimulée aux regards de tous sous les plis du long voile tendu au centre du paradis.

C'était donc volontairement que le Copte renonçait à la forme humaine : mais, le besoin de parer son culte, de rehausser l'éclat de ses sanctuaires, de les entourer « d'une gloire » selon l'expression des parchemins, l'amenait forcément à chercher dans la sculpture ornementale et la combinaison abstraite des lignes, un style qui

répondît à ses aspirations. Aussi, du jour où, séparé du reste de l'Orient, le Copte reprend son indépendance, voit-on le sculpteur retourner sans scrupules aux traditions du passé que rien n'a pu lui faire oublier.

Déjà, sur les monuments de cette époque incertaine qui va de la condamnation de Nestorius à la réunion du concile de Chalcédoine s'en retrouve la trace; la ligne se rigidifie, l'ensemble accuse des formes géométrales et toute trace de vie disparaît. Qu'il ait à sculpter le buste d'un homme, le corps d'un lion ou les enroulements d'un feuillage, il revient constamment à la ligne droite, à l'horizontale, à la verticale, à l'angle brusque, aux plans successifs que rien ne relie entre eux. La réalité de la forme s'efface; s'il s'agit d'un homme, le nez devient un cylindre, les yeux, des globes sertis dans d'étroites ovales, les seins s'accusent par deux circonférences, et le pli du ventre par un demi-cercle. Chez le lion, la décomposition de la forme grandit encore et s'accentue. Chez lui aussi le masque commence par se rigidifier, les prunelles par se faire sphériques, les dents et les griffes par se transformer en denticules irréguliers pendant que la tête devient un ovoïde où rien ne rappelle le crâne. Puis, le mufle finit par n'être plus lui-même qu'un mascaron mi-partie animal, mi-partie ornemental, qui du lion n'a que l'apparence. A l'animal appartiennent encore les grandes lignes et les masses; mais le détail se transforme. A la place du modelé, se substitue un agencement composite de formes géométrales, qui va toujours le remplaçant. Les oreilles et les lèvres se changent en feuillages, la crinière en palmettes et le nez en un fleuron trilobé.

Ce qui d'abord avait été l'exception devient bientôt la règle; et l'Égypte ralliée à la doctrine monophysite, le style se constitue et s'affermit : une à une chaque forme animale se déprime et se décompose; son détail se mêle d'ornements géométriques, de branches de feuillages, d'enroulements divers et finit par la remplacer; une à une réapparaissent les combinaisons ornementales antiques; les anciens réseaux de carrés ou de losanges fleuris, de cercles enchevêtrés ou de méandres enguirlandés qui jadis ont servi à décorer les plafonds des tombes.

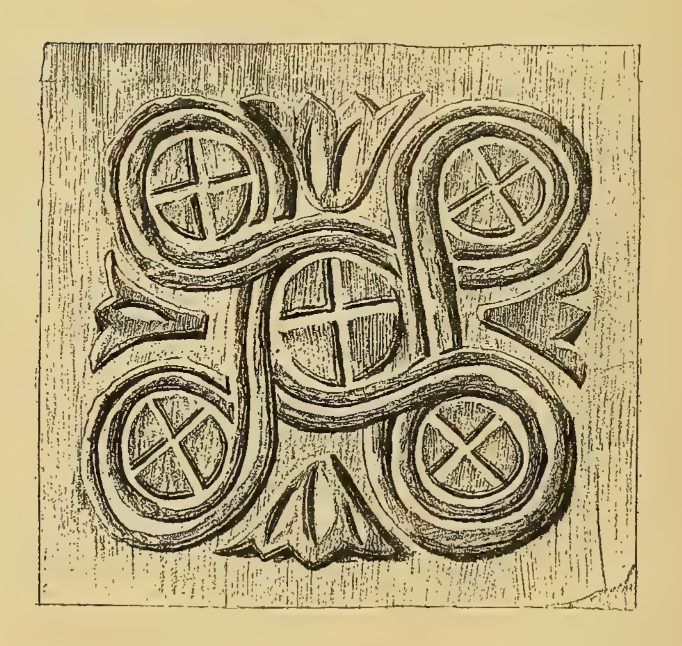
Le sculpteur s'en empare, il les transporte sur la pierre, les étale sur ses frises ou les suspend à ses arceaux. Un souci le tient cependant qui prime de beaucoup tous les autres : mettre en relief le signe de sa foi. Pour tout Oriental, une religion n'est qu'à condition d'être faite de pratiques extérieures et de simulacres, et de s'affirmer par

un symbole officiel : il ignore ce que c'est qu'une foi, qu'une conviction, qu'une croyance, et pour tout dire en un mot, il n'est pas religieux. Encore aujourd'hui, être musulman ou être copte consiste à se rendre à la mosquée ou à l'église, et à invoquer à tout propos le nom d'Allah ou de Jésus, à paraître jeûner aux jours d'abstinence, quitte à se donner des indigestions portes closes et à réciter à haute voix les versets de l'Évangile ou du Koran.

Aux temps anciens, l'Égypte avait eu à son service un nombre incalculable de semblables pratiques. Les cérémonies les plus complexes, le port des amulettes, la récitation des litanies ou des formules magiques, rien ne lui avait manqué. Devenue chrétienne, son premier soin était de les remplacer par les prophéties et les psaumes qu'elle traduisait à son usage ou contrefaisait afin de s'abandonner aux aspirations de son esprit.

AL. GAYET.

(La fin prochainement.)



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



L'ACROPOLE D'ATHÈNES

Une visite à l'Acropole d'Athènes n'est, pour beaucoup de personnes, qu'une promenade, commandée par la coutume, sur un rocher à ruines, pas bien grand, où les pieds se fatiguent à heurter sans cesse des débris de marbre. Mais, pour qui y apporte un esprit préparé de certaine façon, cette promenade peut devenir le plus délicieux voyage à travers les siècles lointains de l'antiquité grecque.

De quelles dispositions d'esprit s'agit-il? Certes, ce ne sont pas celles du « touriste » — *peregrinator vulgaris* (L.) — qui ne sait voir les choses et en juger par lui-même, qui confie son intelligence, sans réserves, à son Baedeker ou à son Joanne, comme il confie aux agents de la Compagnie Cook son bagage. Ce ne sont pas non plus celles du savant qui choisit un coin pour travailler, s'y installe et n'en sort plus, qui se laisse absorber par l'étude d'un détail et oublie de regarder l'ensemble, ou n'y jette qu'un coup d'œil par acquit de conscience. L'érudition, si elle est étroite, si elle a des œillères, ne vaut guère mieux, en pareil cas, que la plus complète ignorance. Pour comprendre autrement qu'à la surface, pour goûter, en les pénétrant, les beautés de l'Acropole d'Athènes, il faut d'abord, à quelque étude spéciale que l'on soit particulièrement attaché, savoir s'élever plus haut, et reculer son horizon assez loin pour pouvoir embrasser, dans ses manifestations diverses, tout le génie de l'ancienne Grèce. Il faut aussi aimer la Grèce ancienne, non pas de cet amour un peu convenu, forcé, emphatique, et assez ignorant au fond, qui fut longtemps à la mode; il faut l'aimer en la connaissant bien, débarrassée de la fausse pompe classique, l'aimer telle qu'elle était, avec ses rayons et ses ombres, moins académique de langage et d'attitude qu'on ne se la figurait jadis, mais plus noble vraiment, plus simple et plus grande, plus vivante surtout et plus humaine. Il faut encore autre chose, je crois : il faut, malgré l'habitude de voir clair et de près et de garder son jugement libre, être capable, par moments, de s'abandonner à un charme d'imagination, trouver plaisir à faire flotter autour de sa pensée une légère fumée de rêve, jusqu'à se croire soi-même ramené parmi ces siècles si lointains qui virent naître les grands hommes et les grandes œuvres de la Grèce. — Voilà tout ce qu'il faut, et cela se résume en quelques mots : une science à la fois précise et largement étendue; un ardent amour intellectuel pour ce qui est l'objet de cette science; et, suite naturelle de cet amour, un regret des brillantes époques disparues qui aboutit quelquefois, par un effort du cœur non moins que de l'esprit, à les ressusciter.

Je vais au-devant d'une protestation que bien des personnes feraient sans doute, c'est qu'il ne leur a point semblé, après expérience, qu'il fallût pousser fort loin sa connaissance de l'antiquité, ni mettre tant de passion dans sa curiosité, pour se plaire à l'Acropole. D'accord; mais le plaisir a ses degrés, et la qualité du plaisir a ses nuances. On peut assurément, sans y apporter aucune disposition

spéciale, passer là-haut de charmantes heures. Mais ceux de qui l'esprit est disposé comme j'ai dit, y passeront, j'en réponds, des heures et des journées plus charmantes encore.

*
* *

Il n'y a rien, sur l'Acropole, qu'on ait le droit de négliger, rien qui ne concoure en quelque mesure à l'impression d'ensemble, et le rocher même, sur lequel les monuments sont assis, doit être considéré en premier lieu.

La nature avait fait une crête, de forme à peu près ovale, deux fois plus longue que large, arrondie sur le dos, et, sur les flancs, escarpée de toutes parts, sauf à l'ouest, où l'inclinaison progressive du sol rendait l'accès facile. Les Athéniens, reprenant l'œuvre de la nature, ont changé cette crête en un plateau, que soutiennent de grands murs droits, et qu'on ne saurait mieux comparer qu'à un piédestal massif, de proportions gigantesques. Ils ont posé tout autour de la colline, sur les bords de l'escarpement, la maçonnerie des murailles, comme on poserait autour d'une tête une couronne; le grand trou béant entre ces remparts verticaux et le dos arrondi du rocher, ils l'ont rempli; l'arête médiane trop saillante, ils l'ont abattue et aplanie; et ainsi, ils ont constitué une aire admirablement appropriée aux constructions que le génie de leurs artistes méditait.

Car il importe d'observer que ces travaux de terrassement et de nivellement, exécutés en grande partie dans le second quart du ve siècle, n'avaient pour but que d'adapter le sol de la vieille citadelle à sa destination nouvelle. L'Acropole d'avant les guerres Médiques était beaucoup plus resserrée et plus irrégulière, les murs de son enceinte faisaient une ligne plus brisée, et la forme primitive du rocher y apparaissait davantage. Mais quand Athènes, après les grandes victoires, dans la radieuse ivresse de sa gloire récente, de sa puissance incontestée, de son génie s'épanouissant, résolut, pour honorer ses dieux et elle-même, de reconstruire à la place des temples brûlés par les Perses d'autres temples plus grands, plus riches, plus beaux, il fallut bien élargir l'étroite enceinte dont les ancêtres s'étaient contentés, reculer les murailles, suppléer par d'énormes soubassements au rocher qui se dérobait trop tôt. Ce fut là l'œuvre de Cimon, et ce travail n'était que le commencement de la transformation complète de l'Acropole, que Cimon avait projetée, et que Périclès eut l'immortel honneur d'accomplir. Le Parthénon

n'aurait pas pu être ce qu'il est, — les fouilles nous ont renseignés là-dessus, — sans ces changements préalables de la forme générale de l'Acropole. De fait, lorsqu'on arrive à Athènes par la route du Pirée, et qu'on découvre tout à coup cette masse isolée, puissante, aux lignes régulières et nettes, dominée par la calme et imposante silhouette du Parthénon, lequel, de loin et se présentant de face, paraît être encore entier et intact, on apprécie l'importance de ces travaux de Cimon, parce qu'on s'aperçoit qu'il existe, entre l'édifice de marbre et le rocher où il pose, un rapport nécessaire, quelque chose comme l'harmonie qui doit exister entre une statue et son piédestal.

*
* *

Après qu'on a regardé l'Acropole du dehors, il ne faut pas oublier non plus de regarder le dehors du haut de l'Acropole. La position est unique. Nul endroit n'était mieux désigné pour devenir le siège de la déesse Athéna, patronne d'Athènes et de l'Attique. Car, de là-haut, elle avait toute sa ville à ses pieds; elle pouvait, si elle daignait abaisser ses yeux bleus, suivre le va-et-vient de son peuple à travers les rues et l'agora, et elle pouvait aussi contempler la plaine entière, que limitent les pentes du Parnès, du Pentélique et de l'Hymette, la plaine où s'allonge le bois des oliviers, pareil à un fleuve terne, se traînant indécis; elle voyait le Pirée, et la mer brillante où couraient les glorieuses voiles athéniennes, la mer d'où surgissent Égine et Salamine, et par delà laquelle le regard va du dôme de l'Acro-Corinthe aux neiges du Kelmos et aux côtes, rudement taillées, de l'Argolide. Cadre si bien mesuré, si harmonieux, de la plus séduisante histoire !

Qu'on suppose l'Acropole privée de ses monuments, le piédestal ne supportant plus rien, la colline vide, jamais cependant on ne devra cesser d'y monter, afin de s'emplir les yeux du spectacle de cette terre et de cette mer : c'est de là que tous les éléments du tableau prennent le mieux leur valeur et s'harmonisent le mieux, de là qu'on sent le mieux la fine et rare beauté du paysage attique. Quel ravissement, les soirs d'été, à l'heure où la lumière s'apaise, quand des toits de la ville, çà et là, de minces fumées bleues montent lentement, et que le soleil, disparaissant derrière Salamine, éclaire en face, de ses derniers reflets, le mont Hymette, qui apparaît successivement rose, puis mauve, puis lilas ou couleur des fleurs de l'arbre de Judée, tandis que, plus loin, le Pentélique est déjà d'un

violet sombre, comme enveloppé de nuit! Et l'impression est autre, mais non moins exquise, au matin, quand les lignes des montagnes se détachent si nettes sur le ciel encore pâle, et que le feuillage un peu remué des oliviers miroite sous les premiers rayons; ou bien pendant l'accablement des heures brûlantes, quand la mer, d'un bleu



LE TEMPLE DE LA VICTOIRE SANS AILES.

(Vue prise des Propylées.)

indigo, s'étend lourde et sans ride, et que la terre desséchée, où flotte un poudroiement de cendre blonde, n'a plus rien de vivant que le métallique bruissement des cigales. C'est un charme pour les yeux et pour l'esprit, que ces lignes de l'horizon, simples, nullement compliquées, mais si heureusement variées, et d'un tracé si ferme, et que ces colorations, tantôt si franches, tantôt si délicatement nuancées, par lesquelles s'établit, entre le ciel, la terre et la mer, une indicible harmonie.

Mais, de plus, à regarder longuement ce paysage de l'Attique, on pénètre peu à peu les rapports mystérieux qui unissent l'esprit d'un peuple au caractère du sol où ce peuple a vécu; et tandis que les yeux se promènent du mont Pentélique à l'île d'Égine, de l'Hymette

au Parnès, ou se fixent sur le bois des oliviers, dans la plaine, il semble que l'on sente monter jusqu'à soi, comme un souffle, l'âme athénienne d'autrefois. Des gens vous diront qu'ils n'ont senti ni vu monter jusqu'à eux que de la poussière. Cela prouve que chacun voit et sent les choses à sa façon; et toutes les façons de sentir sont légitimes, il est vrai; mais, cependant, il y en a de meilleures les unes que les autres. Pour moi, j'ose dire que le paysage attique n'acquiert sa beauté complète que si l'on mêle à la sensation du présent certains souvenirs du passé, si l'on comprend que ces souvenirs, loin d'être une parure accessoire, sont véritablement devenus partie intégrante du paysage même, si l'on sent qu'il se lève de cette plaine, — outre la poussière, que je ne songe point à nier, — la gloire inextinguible, toujours aussi radieuse après vingt siècles, du peuple qui a occupé ce coin de terre, — petit peuple qui fut si grand par la pensée et par les œuvres! On a démontré que, « un peuple recevant toujours l'empreinte de la contrée qu'il habite » [1], l'Attique, considérée dans son sol et son climat, avait été le moule où se sont déterminés certains traits de l'esprit athénien ; c'est pour cette raison justement que la vue du paysage attique *doit* éveiller les souvenirs du passé d'Athènes. La contrée subit, en quelque sorte, une influence en retour du génie qu'elle a contribué à former, et sa très réelle beauté ne prend toute sa signification, que lorsqu'elle est illuminée d'un reflet de ce génie.

Ainsi, rien qu'à laisser les yeux errer sur cette campagne et cette mer, que domine le rocher de l'Acropole, la pensée est insensiblement ravie loin du présent et ramenée en arrière, aux temps de la grande floraison intellectuelle de la Grèce. Or, ce sentiment qui envahit l'esprit, même s'il reste un peu vague et irréfléchi, constitue la meilleure des préparations à goûter fortement et finement les chefs-d'œuvre de l'art, dont les ruines, — les adorables ruines, — resplendissent sur le rocher nu.

*
* *

Les monuments de l'Acropole appartiennent tous, en effet, à la plus belle période de l'antiquité grecque. Le Parthénon, les Propylées, le Temple de la Victoire sans ailes, l'Erechtheion sont tous du ve siècle, comme aussi les murailles extérieures, auxquelles demeurent attachés

1. Taine, *Philosophie de l'art en Grèce,* page 7.

le nom de Cimon et le nom de Thémistocle. Et rien, heureusement, ne détourne l'attention, une fois fixée sur ce magnifique ensemble. Aucune trace gênante ne subsiste des constructions postérieures : le Temple de Rome et d'Auguste, qui se dressait si mal à propos à quelques pas du Parthénon, n'est plus représenté que par des débris à terre; le grand piédestal d'Agrippa est bien toujours debout, mais il est en dehors de la véritable Acropole. Quant aux misérables bâtisses, que Byzantins, Florentins et Turcs avaient entassées pêle-mêle pendant des siècles, elles ont été balayées, effacées du sol. (Et j'imagine que les Grecs ont vu s'accomplir ce nettoyage avec joie. C'est de pareille façon qu'ils « nettoient » l'histoire de leur pays d'une quantité d'éléments barbares. Les Grecs modernes, qui font remonter leur histoire très haut, jusqu'à la guerre de Troie, en suppriment volontiers, en revanche, les vingt siècles qui se sont écoulés depuis la conquête romaine jusqu'à la proclamation de l'indépendance nationale, en 1822. Tout ce temps, pendant lequel la Grèce ne fut pas elle-même, ne compte point; ce qui permet à un Athénien d'aujourd'hui de se sentir très peu éloigné, en somme, d'Aristophane et de Platon.) Or, à l'Acropole, cet abolissement de la distance, ce resserrement des siècles les uns dans les autres, est plus complet encore, puisque nous remontons tout d'un trait, sans rien qui nous arrête en route, jusqu'en plein cœur du ve siècle.

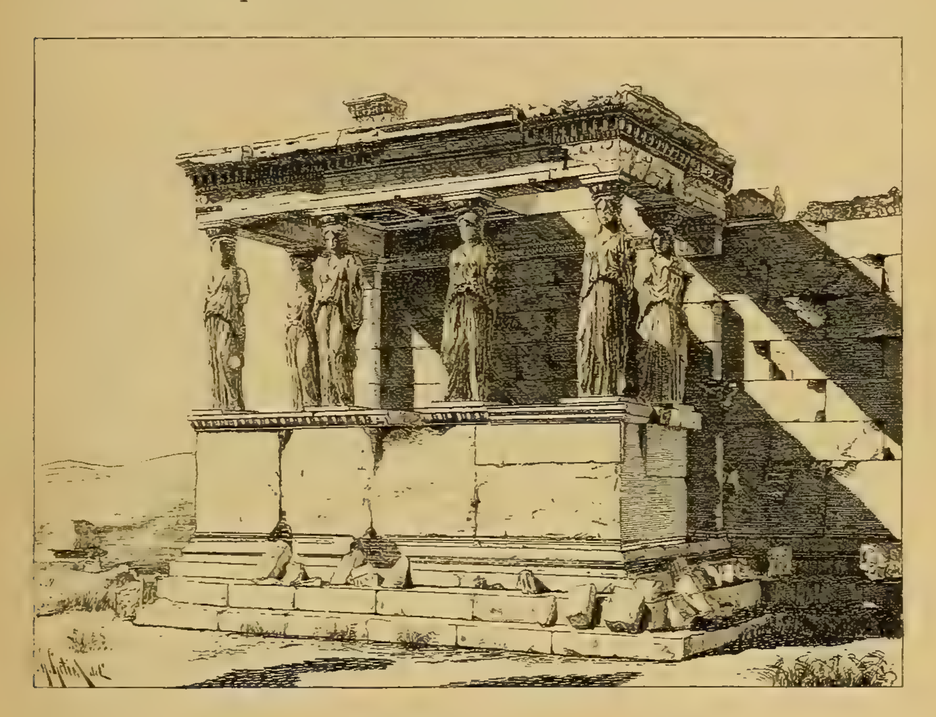
Je me félicite, pour mon compte, d'être, si promptement, emporté si loin. Je dois dire, cependant, que d'autres s'en sont plaints quelquefois; j'ai entendu regretter ce que j'appellerai le manque de transition; on trouvait que le minaret turc, la tour franque, les masures byzantines étaient, après les édifices grecs et au même titre qu'eux, d'utiles témoins indiquant les époques successives, dénonçant la superposition des couches de l'histoire. Ces regrets ont un air spécieux; au fond, ce n'est que paradoxe, ou romantisme vulgaire, amour de la *turquerie* banale. Il y avait une incompatibilité absolue, irrémédiable, sur laquelle il serait puéril d'insister, entre les monuments de l'art grec et les entassements de moellons et de mortier qu'avait laissés derrière elle la barbarie des autres âges. Pour les droits de l'histoire qu'on invoque, ils ne sont que trop sauvegardés : l'énorme brèche du Parthénon, ses frontons vides, ses colonnes meurtries par les boulets, les architraves brisées des Propylées, la Caryatide absente de l'Erechtheion suffisent largement à témoigner des Vandales de toute époque et de toute race qui ont passé par là.

Donc, il est heureux, je le répète, que les monuments de l'Acro-

pole, après tant d'épreuves, aient été enfin rendus à eux-mêmes, et qu'ils se dressent à présent, mutilés, mais du moins seuls, sur le rocher qui avait été taillé et disposé pour eux seuls. Jouir de chacun d'eux séparément n'eût pas été assez; il était essentiel qu'on pût jouir de leur réunion, sans qu'il s'y mêlât nul élément étranger. Il n'y a pas, il ne saurait y avoir un ensemble plus harmonieux de chefs-d'œuvre : ils forment une même famille, peut-on dire, étant nés quasi simultanément du même effort de production dont était travaillé le le génie athénien au ve siècle; et leur rapprochement a pour effet de mettre dans une lumière plus vive les signes de leur commune origine. Cette intime ressemblance n'empêche pas, d'ailleurs, une fort grande variété extérieure. L'élégance unie du Temple de la Victoire sans-ailes, tout petit, charmant meuble de marbre blanc, n'est pas l'élégance de l'Erechtheion, beaucoup plus riche, plus précieusement ouvragé, dont les délicatesses trop exquises ont besoin d'être relevées par la gravité noble des Caryatides; et la beauté des Propylées, si sobres, sans sculptures, simple combinaison de plusieurs portiques de grandeurs diverses, n'est pas non plus la beauté du Parthénon. Une variété analogue, jointe à une ressemblance égale, se retrouve parmi les productions des arts littéraires : par exemple, le charme pur de Sophocle n'est point la grâce souple et ondoyante de Platon; et pourtant, n'est-il pas vrai que ce sont deux esprits de même famille, et que leurs pensées, qui nous apparaissent sous des formes très distinctes, se rejoignent et se confondent, à la source? C'est ainsi que les édifices de l'Acropole, sous leurs architectures sévères ou luxueuses, sous leur costume ionique ou dorique, ont vécu et vivent toujours d'une âme commune. On doit donc les envelopper tous d'abord dans une commune admiration, avant de laisser les préférences se fixer, comme il est légitime, sur celui-ci ou celui-là. Il y a quelque chose qui est plus beau que le plus beau d'entre eux : c'est l'ensemble dont il n'est qu'une partie.

M. Renan avait dans l'esprit le souvenir de cet ensemble, il revoyait l'Acropole en son entier, quand il écrivait ceci jadis : « Il y a un lieu où la perfection existe; il n'y en a pas deux : c'est celui-là. Je n'avais jamais rien imaginé de pareil. C'était l'idéal cristallisé en marbre pentélique qui se montrait à moi. Jusque-là, j'avais cru que la perfection n'est pas de ce monde... Depuis longtemps, je ne croyais plus au miracle;... or, voici que se révélait à moi le miracle grec, une chose qui n'a existé qu'une fois, qui ne s'était jamais vue, qui ne se reverra plus, mais dont l'effet durera éternellement, je veux

dire un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale. Je savais bien, avant mon voyage, que la Grèce avait créé la science, l'art, la philosophie, la civilisation; mais l'échelle me manquait. Quand je vis l'Acropole, j'eus la révélation du divin... Le monde entier alors me parut barbare [1]. »



LA LOGGIA DES CARYATIDES (CÔTÉ SUD DE L'ERECHTHEION).

Cette perfection qui va jusqu'au divin, c'est ce que j'appelais tout à l'heure l'âme commune des monuments de l'Acropole. Ils sont différents, mais ils atteignent également le parfait. Chacun en son genre, ils réalisent ce « type de beauté éternelle », au-dessus duquel l'esprit humain ne s'élève pas. Et, comme telle, leur beauté doit servir d' « échelle », suivant le mot de M. Renan, à mesurer les autres productions littéraires, scientifiques, philosophiques, de la Grèce.

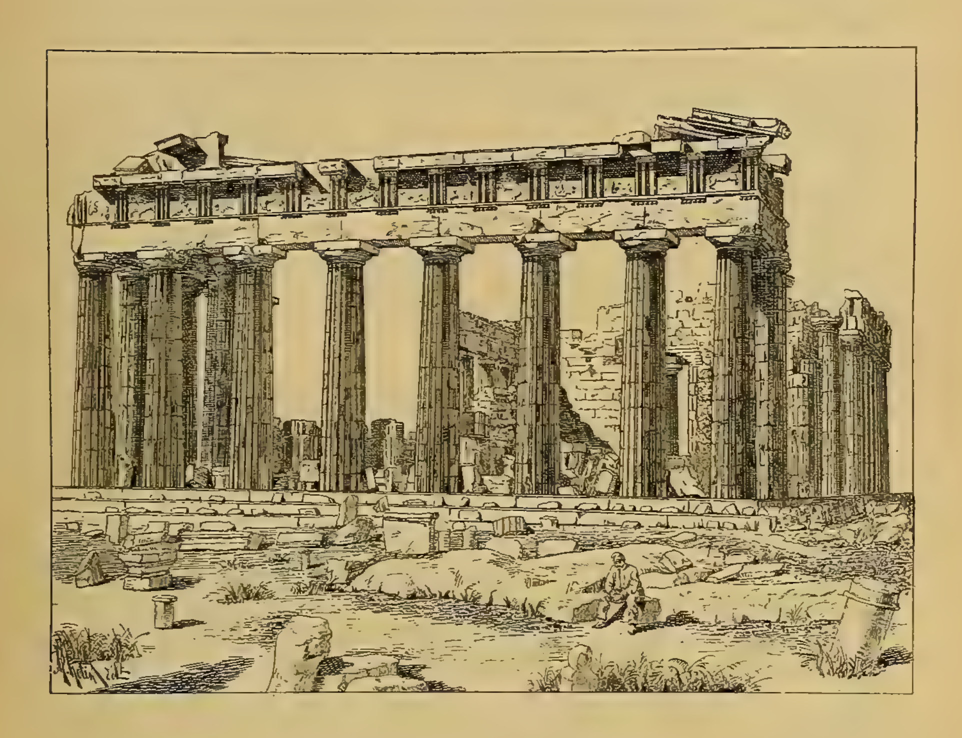
Peut-être ne voit-on pas bien quel rapport il est possible d'établir entre les constructions de pierre, soumises à des règles fixes, et les constructions, autrement capricieuses et imprévues, dont les mots sont les matériaux. On est trop habitué, en effet, à dresser entre les divers domaines de la pensée de hautes barrières fermées, si hautes

1. Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, page 59.

qu'on a toutes les peines du monde à regarder par-dessus; aussi, ne prend-on point tant de peines, et les noms d'Ictinos ou d'Alcamènes sonnent, comme des noms inconnus, à des oreilles qui ont mille fois entendu ceux d'Hérodote ou d'Euripide. On ne réfléchit pas que le même métal peut être coulé dans des moules de formes très diverses, et que la pensée inspiratrice peut demeurer la même au fond, quoique exprimée par des moyens fort peu semblables et en vue d'effets très différents. Cette unité foncière de la pensée, sous les multiples habillements qu'elle revêt, est surtout frappante dans ces siècles privilégiés, qui sont les grandes et radieuses époques de l'humanité. Leur grandeur tient, non pas seulement au nombre considérable et à la variété des grands esprits qui se révèlent alors, — bien que ce soient là des conditions nécessaires, — mais aussi et plus encore à ce que tous ces esprits paraissent aller à un même but, poussés par un même souffle, obéissant en secret à une idée ou à quelques idées, simples, mais fortes, très distinctes, qui sont la caractéristique de l'époque, et grâce auxquelles règne entre toutes les œuvres une indiscutable harmonie; si bien que le siècle, vu à distance, offre aux yeux un bel ensemble, régulier, massé, compact, orienté dans la même direction, comme une épaisse forêt d'arbres, — différents, — que le vent, au passage, incline dans le même sens, tous à la fois.

Telle fut cette période de l'histoire grecque, ou, pour mieux dire, de l'histoire humaine, qui commence au lendemain des glorieuses guerres Médiques et se prolonge jusqu'à la fin de cette lamentable guerre du Péloponèse. Les hommes de cette période ont vu Marathon, Salamine et Platées, ou bien ils sont les fils de ceux qui ont combattu là; ils ont l'esprit encore rempli des souvenirs héroïques; ils sont fiers de leur indépendance sauvée, et surtout ils ont conscience du service rendu par eux à la civilisation, ils sentent leur noblesse, la supériorité de leur race et de leur pensée; tout en remerciant les dieux de leur avoir donné la victoire, ils savent bien et ils se prouvent à eux-mêmes, par leurs œuvres, que ces victoires, les dieux les leur devaient. C'est à Athènes, la ville qui avait le plus souffert de l'invasion des Perses et qui avait eu le premier rang aux combats, que cette impulsion apparaît le plus clairement; et comme, d'ailleurs, le travail du siècle précédent avait amené l'esprit athénien non loin de son point de maturité, que la terre était bien cultivée, et que la bonne graine, depuis longtemps, y avait été semée, il suffit de ce soudain échauffement du sentiment national pour faire lever et mûrir tout à coup la moisson des génies. Or, entre ces grands hommes du

ve siècle, doués nécessairement d'aptitudes diverses, mais nourris aux mêmes idées et vivant de la même âme, les artistes, — sculpteurs et architectes, — ont su, mieux que les écrivains, — philosophes ou poètes, — trouver à cette âme son expression définitive. Dans les tableaux qu'on trace de cette époque, on repousse, d'habitude, les



LE PARTHÉNON (FAÇADE DE L'EST).

artistes jusqu'au second plan : il faut les mettre au premier. Ce sont leurs productions à eux, qui nous donnent du génie grec l'idée la plus haute. Nous le trouverions moins élevé, si nous n'avions pas, pour le mesurer, ces temples et ces portiques de marbre qui, l'un après l'autre, à quelques années d'intervalle, pendant la seconde moitié du ve siècle, se sont épanouis sur le rocher de l'Acropole.

Qu'on imagine un méchant démon, fantasque et tout-puissant, prêt à détruire ce qui nous est resté de l'antiquité, et ne nous permettant d'en conserver qu'une œuvre seulement : il faudrait sacrifier les Dialogues philosophiques de Platon, les tragédies de Sophocle, les fantaisies d'Aristophane, sacrifier tout et garder le Parthénon ! Quelle serait la raison déterminante de ce choix ? Serait ce parce que le Parthénon est un modèle accompli de l'architecture dorique, et le

plus beau des temples grecs? parce qu'une frise délicieuse se déroule autour du *naos*, telle qu'une fine et riche couronne? parce que ses larges frontons ont été remplis de figures, sculptées avec un art divin, devant lesquelles l'admiration prend quelque chose d'un sentiment religieux? Cela serait assez, je crois, pour légitimer des préférences particulières; cela ne suffirait pas pour que le choix s'imposât sans contestation. Mais le Parthénon est plus que le plus beau des temples; lorsqu'on a vanté, autant qu'il est possible, les lignes de son architecture et la perfection de ses sculptures, on n'a pas dit encore tout ce qu'il est. L'œuvre combinée d'Ictinos et de Phidias, — pour mieux parler, l'œuvre à laquelle, pendant quinze ans au moins [1], au moment le plus brillant de l'histoire d'Athènes, ont travaillé, sous la direction du plus grand des sculpteurs et du plus grand des architectes, tous les meilleurs artistes et tous les meilleurs ouvriers de la cité; cette œuvre, non seulement collective, mais véritablement nationale, que Périclès ordonna, où les plus humbles citoyens trouvèrent à s'employer, où furent prodigués les revenus du Trésor public, où les talents les plus variés se dépensèrent avec joie; cette œuvre, multiple par les exécutants, une par la pensée, et dont la gloire devait, suivant la volonté populaire, rester indivise entre tous [2], — demeure le plus complet témoignage, et le plus évident, de ce que fut, au ve siècle, le génie athénien, fleur du génie grec. Ce qui caractérise ce génie, c'est l'ordre, la logique, la clarté sereine, la force jointe à l'aisance, la noblesse simple, le plus fin sentiment des proportions, et, par-dessus tout, l'équilibre harmonieux de toutes les facultés, l'*eurythmie*, exquise et indéfinissable qualité, faite de liberté et de discipline, de souplesse et de soumission aux lois de la raison. Or, nous ne démêlons si bien ces caractères du génie grec, que parce que ce sont précisément les caractères essentiels de la beauté du Parthénon. Dans les productions des écrivains du même temps, ils se retrouvent aussi, sans nul doute ; mais ils sont mêlés parfois à d'autres éléments ; il faut aller les chercher, les isoler par l'analyse, avant d'en pouvoir jouir. Sur l'Acropole, ils se présentent, peut-on dire, à l'état pur; ils frappent les yeux, ils s'imposent, ils ont reçu dans le marbre leur expression visible et tangible. C'est dans les pures lignes de ces colonnes et de ces entablements, dans les purs contours de ces formes sculptées, que les Athéniens ont mis le meilleur de leur

1. De 447 à 432. Voir le *Bulletin de Correspondance hellénique*, vol. XIII, p. 177.
2. Plutarque, *Vie de Périclès*, chapitres XII et XIV.

génie. Dans le Parthénon, depuis bientôt vingt-cinq siècles, réside



TÊTE D'HOMME EN TUF, DITE « BARBE-BLEUE ».

(Musée de l'Acropole d'Athènes.)

l'âme de ce peuple qui, entre tous les peuples, — pour l'esprit, sinon pour le caractère, — a fait le plus honneur à l'homme.

Voilà pourquoi, à mesure qu'on se laisse pénétrer par le charme si profond de ce monument, et des autres monuments, dignes de lui,

qui l'entourent, on se sent, du même coup, imprégné de l'esprit antique, et l'on rentre, à la lettre, dans l'Athènes d'autrefois. L'imagination, sans effort, est conduite à restituer à l'Acropole sa splendeur passée; et je ne veux point parler uniquement d'une restauration matérielle, consistant à remettre debout les colonnes renversées, à rappeler les statues exilées ou détruites, à raviver les couleurs effacées. L'imagination va plus loin : elle rend à l'Acropole la vie, le mouvement humain qui l'animait; elle fait à nouveau circuler et se croiser parmi les marbres les artistes mêmes qui les ont taillés, et les poètes et les orateurs contemporains de ces artistes, et ce peuple athénien qui sut comprendre et goûter également les uns et les autres... Vague songerie, un peu flottante, nullement déréglée cependant; car la réalité des édifices tout proches lui assure un fond solide, et elle est encadrée par les lignes immuables du paysage attique; on la poursuit autant qu'il plaît, et puis on la laisse s'évanouir dans la lumière gaie, dans l'air léger... C'est un plaisir délicieux, la meilleure récompense que réserve le rocher d'Athéna à ceux qui l'ont abordé avec amour et piété.

On m'a raconté (ou bien je l'ai lu quelque part) que notre grand peintre Paul Baudry, lors du séjour qu'il fit à Athènes, avait ressenti vivement l'impression que je viens de décrire; et il avait eu l'idée d'un tableau, où il aurait remis face à face, par une conception singulièrement heureuse et saisissante, le présent de l'Acropole et son passé. A travers l'Acropole, celle d'aujourd'hui, saccagée par les boulets de canon, par les Turcs, par Morosini et par lord Elgin, il aurait fait s'avancer, magnifique et sereine, comme aux temps de Périclès, la procession solennelle des Panathénées. Toute la cité défilant en habits de fête, les vieillards, témoins vivants de la grande guerre nationale, le cortège des magistrats et des prêtres, les jeunes filles portant sur leur tête les corbeilles sacrées avec la même gravité simple que les Caryatides de l'Erechtheion soutiennent l'architrave de marbre, les jeunes cavaliers sur leurs chevaux thessaliens, la chlamyde au vent, le pétase rejeté sur le dos, d'autres jeunes gens conduisant pour le sacrifice les victimes aux cornes dorées, tous avec ces attitudes faciles et nobles que Phidias a fixées pour l'éternité sur la frise du Parthénon, même plus beaux et plus nobles encore, s'il est possible, avec ce quelque chose d'achevé et d'idéal que la réalité n'offre pas et que le rêve seul peut donner, — ils auraient passé, à travers les colonnes disjointes, par-dessus les chapiteaux renversés, entre les stèles jetées à terre et brisées, sans voir ce champ de

ruines, les yeux et l'esprit remplis par les visions de leur Acropole à eux, troupe glorieuse, rayonnante, aérienne, fantômes Élyséens!

Baudry n'a pas exécuté ce tableau : sans doute, il a bien fait. Il y a de ces poèmes, d'une délicatesse trop fragile, pour lesquels le poète ne trouve pas de mots assez immatériels ; il y a de ces tableaux dont le peintre arrange les lignes et harmonise les couleurs dans le secret de son âme; mais le trait de son crayon sur le papier n'est jamais assez pur, et sa palette ne lui offre pas de quoi réaliser ces couleurs de songe. L'exécution, malgré tous les efforts, resterait toujours trop au-dessous des ambitions de l'idée. — L'exemple d'un autre homme de talent, qui fut, en la circonstance, plus audacieux que Baudry, suffit à le prouver. Beulé avait senti, avec une rare finesse, les beautés de l'Acropole ; la seule vue des monuments qu'il aimait le ramenait au plus brillantes années de l'art grec, et, pour lui, remonter vers ces époques de lumière, c'était, comme il disait [1], remonter vers le bonheur. Il évoquait les grandes ombres de Périclès, de Phidias, de Mnésiclès; il les revoyait, il entendait venir jusqu'à lui, à travers les siècles, le murmure de leur voix, et ce murmure qui l'enivrait, il lui parut qu'on pouvait le traduire en un langage précis. La tentation était grande, il a eu le tort d'y céder. Il composa son *Phidias*, drame antique, où il groupa autour du grand sculpteur quelques-uns des plus beaux génies du ve siècle. Mais les propos qu'ils tiennent sont médiocres souvent, et toujours froids ; ce que l'on attend d'eux devrait être à la fois si élevé et si simple! Beulé portait en lui, dans son imagination charmée, le plus magnifique des tableaux : il l'exécuta, et ce ne fut plus qu'une image terne et sans vie. — De telles entreprises, en effet, dépassent les forces ordinaires. Il est plus sage de se laisser aller à sa songerie, sans arrière-pensée d'auteur, sans essayer, avec des moyens imparfaits, de la fixer et de la communiquer. Ce sont d'impalpables et glissantes figures, qui se lèvent au fond du rêve, et qu'il ne faut pas toucher de la main.

*
* *

Ai-je fait suffisamment comprendre ou, du moins, entrevoir ce que fut, ce qu'est encore aujourd'hui l'Acropole de Périclès? Surtout ai-je fait assez sentir à quel point les édifices, le rocher,

1. Beulé, *Phidias, drame antique*, page iv de la préface.

le paysage forment un ensemble harmonieux et complet? Cette harmonie paraît tellement naturelle, que l'esprit, dans la plénitude de jouissance qu'il goûte, a peine à concevoir qu'elle n'ait pas toujours existé ; on ne veut pas se représenter la colline d'Athéna sans les monuments qui sont sa parure. Pourtant l'histoire est là qui les sépare, qui nous apprend à quelle date le Parthénon et le Propylées ont commencé d'être, et qu'avant eux d'autres monuments se dressaient sur la colline, et d'autres sculptures avant celles de Phidias.

Alors, si on s'arrête à cette idée, au lieu de l'écarter du premier coup comme importune, une vive curiosité s'éveille : remonter plus loin que le ve siècle, jusqu'au vi^e^ et plus loin encore, connaître les précurseurs de Phidias, les ancêtres d'Ictinos, suivre la lente poussée de sève de l'art attique et rejoindre la fleur aux racines, quelle meilleure manière de prolonger le voyage commencé à travers l'antiquité! Ce n'est pas s'éloigner de ce que l'on admirait tout à l'heure, c'est seulement prendre un peu de recul, pour en mieux mesurer la grandeur. Que ne peut-on procéder ainsi toutes les fois qu'on le voudrait, dans l'histoire de la littérature, par exemple! Si vive affection qu'on ait pour Eschyle, Hérodote, Aristophane, et à cause de cette affection même, que ne donnerait-on pour ravoir les premiers ouvrages qui ont été écrits en prose grecque, pour retrouver, par delà Eschyle, les essais dramatiques du vieux Thespis, et quelques-unes de ces « *karagueuzeries* », d'où est sortie la comédie d'Aristophane?

Les historiens de l'art, et particulièrement de l'art attique, sont plus heureux, sur ce point, que les historiens de la littérature : on leur a rendu, il y a quelques années, l'Acropole du vi^e^ et du viie siècle; je veux dire qu'on leur a rendu de très importants débris des temples qui couvraient l'Acropole avant les guerres Médiques, et dont plusieurs devaient être parmi les plus anciens de la cité, et, avec ces débris d'architecture, une quantité inespérée de sculptures en marbre et en tuf, échelonnées régulièrement depuis les commencements de la plastique jusqu'au seuil du ve siècle. Toutes ces ruines, brisées et rebrisées par les soldats de Xerxès, en 480 et en 479, avaient été jetées, peu après, dans les remblais que Cimon avait entassés entre le rocher et les murailles extérieures pour agrandir le plateau de la citadelle. C'est dans ces remblais, à une profondeur de plus de dix mètres quelquefois, qu'elles ont été retrouvées, par un bonheur miraculeux, après un ensevelissement d'environ deux mille trois cent cinquante ans. Elle ont suffi à remplir tout un Musée, qu'on a construit à l'angle nord-est de la colline, non loin du

Parthénon, mais en contre-bas, de façon que du dehors, cette maçonnerie moderne ne vînt pas contrarier la noble silhouette des édifices



TÊTE DE FEMME, EN MARBRE.

(Musée de l'Acropole d'Athènes.)

antiques, et que, du milieu même de l'Acropole, on ne pût guère l'apercevoir. On descend jusqu'à la porte par un escalier d'une quinzaine de marches. — Ainsi enfoncé dans le sol, à quelques pas du

Parthénon exhaussé dans la lumière sur ses degrés de marbre, ce Musée fait penser à ces humbles églises souterraines, qui ont été comme étouffées sous la montée des siècles, et par-dessus lesquelles une autre église, plus belle, s'est élancée, triomphante [1]. Leur crypte, étroite et basse, parle aux croyants des temps de lutte et d'efforts et d'ardentes aspirations ; souvent elle renferme les reliques des saints et des martyrs. Pareillement le petit Musée de l'Acropole, par les œuvres qu'il contient, rappelle surtout le labeur persévérant des sculpteurs archaïques et leurs continuels efforts vers le mieux, vers la lointaine perfection que le siècle suivant devait atteindre; et enfin, ce n'est pas une pure fantaisie de langage, que de qualifier des noms de victimes et de martyrs ces pauvres statues, toutes mutilées et couvertes de blessures, qu'une bande de barbares a brutalement renversées, piétinées, roulées à travers les décombres des temples incendiés.

Pourtant, il ne faudrait pas pousser trop loin la comparaison. La crypte chrétienne est plongée dans une demi-ombre, où l'on n'aperçoit d'habitude que de timides et mornes images. Ici, pénètre librement la gaieté de la lumière attique; la même gaieté éclairait l'âme des vieux artistes et s'est communiquée à leurs œuvres. Dès l'entrée, on est accueilli par le regard franc de tous les yeux grands ouverts et par le sourire de toutes les bouches. Dieux ou mortels, tous sont souriants, comme s'ils voulaient se faire pardonner, à force d'amabilité, ce qu'ils sentent en eux d'encore imparfait. C'est une bonne volonté charmante, un amusant et presque touchant désir de plaire. A ce sourire, dès les primitives et grossières ébauches en tuf, on reconnaît l'art grec, un art humain, sociable, nullement éloigné de l'homme, mais qui, au contraire, prend l'homme pour objet unique, et ne se préoccupe que d'exprimer la vie, — d'abord, la vie naïvement vivante, si je puis ainsi dire, et ensuite, de plus en plus, une vie harmonieuse, épurée, idéale, mais toujours foncièrement vraie et naturelle. C'est ici l'enfance et la jeunesse de cet art : on suit tous les progrès de son développement, toutes les étapes vers sa belle maturité.

Les premières de ces sculptures doivent être attribuées au VII[e] siècle. Ce sont les frontons des vieux temples, où les imagiers, dans des bas-reliefs ou des hauts-reliefs en pierre tendre, avaient gauchement retracé les mythes populaires, tels que le combat d'Her-

1. Les trois églises d'Assise (Taine, *Voyage en Italie*).

cule contre l'Hydre et le combat du même héros avec Triton. Après, c'est une chasse d'animaux : deux lions dévorant un taureau. Puis, d'autres frontons, plus grands que les précédents, d'une ordonnance plus savante, d'une matière plus dure, où la ronde bosse a remplacé le haut-relief : Hercule y reparaît, toujours combattant, et l'on s'arrête surpris devant un monstre bizarre, le triple Typhon, un des moins connus de la riche collection mythologique de la Grèce. Mais ce que ces sculptures en tuf (dont je nomme seulement les principales) ont de plus étrange pour nos yeux de modernes, c'est le coloris dont elles sont tout entières revêtues, — couleurs tranchées, brutalement juxtaposées. Du bleu et du rouge, chevelures bleues, barbes bleues, chairs d'un rose vif ou même d'un rouge foncé, vêtements rouges et bleus; à travers ces deux couleurs dominantes, quelques traits noirs, çà et là, et quelques teintes jaunâtres. Bariolage invraisemblable; les yeux sont effarés, ne veulent pas croire; on évoque le souvenir des Musées du Louvre, du Vatican, les interminables alignements des marbres blancs, nudités blanches, draperies blanches... Est-ce que ces images crûment coloriées, ces sculptures « d'Épinal » (si j'ose dire), relèvent aussi de l'art grec? Entre cet Hercule tout rouge, ce Typhon bleu et rouge, et les belles figures nues, d'une blancheur à peine amortie par le patinage, que Phidias couchait sur les frontons du Parthénon, quel rapport peut-il exister? Il faut répondre, hardiment, car les preuves sont là : il existe un rapport direct, le même qui unit aux ancêtres leurs descendants. Seulement, il y a eu plusieurs générations dans l'intervalle, et il s'est passé beaucoup de choses.

Les salles suivantes du Musée permettent de constater le travail de ces générations intermédiaires. Le marbre remplace le calcaire tendre; le dessin des formes s'améliore; la polychromie, trop intimement liée à la plastique pour n'en pas ressentir les progrès, subit elle-même une sorte d'épuration. Peu à peu, par une série de petites étapes, on franchit la distance, qu'on eût jugée d'abord infranchissable, entre les ébauches du VIIe siècle et les merveilles de Phidias.

Il y a, dans cette route, une halte charmante à faire, quand on est arrivé à la seconde moitié du VIe siècle. A cette époque, la figure sculptée s'est très franchement séparée du temple, dont elle n'avait été, pendant longtemps, qu'un des éléments de décoration; elle est isolée, vit de sa vie propre. Dressée sur son piédestal dans les enceintes sacrées, elle est pour la divinité le plus agréable des hommages. Aussi la dévotion à Athéna avait-elle, sur l'Acropole,

multiplié ces statues votives; il en a été retrouvé une foule, presque toutes de type féminin. Dans la salle d'honneur du Musée, on en a réuni quinze ou seize, les plus complètes et les plus intéressantes. Elles sont là, rangées en cercle, debout, les pieds joints, un instant arrêtées dans leur marche, souriantes, parées, brillantes de couleurs, ravissantes à voir. Une de leurs mains est encore tendue pour présenter l'offrande; de l'autre, avec un geste délicieusement gauche, elles ramènent et serrent contre leur corps les plis du long chitôn traînant. Elles sont pieds nus, comme des déesses ou des paysannes, ou bien chaussées de babouches rouges, comme les femmes des riches citoyens. De larges broderies, imitées par des méandres rouges et bleus, traversent la blancheur mate de leurs vêtements. Une étrange chevelure pourpre, serrée au-dessus de leur front par un diadème étincelant, se répand sur leur dos et leurs épaules en fines boucles, coquettement, précieusement frisées, roulées, tire-bouchonnées, ondulées. Leurs lèvres sont passées au carmin, leurs sourcils et leurs paupières soulignés d'un trait noir, comme il convient à des femmes d'Orient qui veulent se faire belles. On a parlé souvent déjà du sourire qui relève les coins de leur bouche et les coins de leurs yeux; mais ceux qui ont dit qu'il était le même chez toutes ne les avaient pas bien regardées. Elles ont chacune leur manière de sourire, et ces sourires sont très différents; il y en a de gracieux et tendres, et il y en a d'ironiques et durs, certains sont simplement gentils, et d'autres inexpressifs, et d'autres franchement niais : on sourit comme on peut, et on n'est pas toujours responsable du pli que fait la bouche.

Ce sont là les Athéniennes du VIe siècle, singulières personnes, d'une élégance apprêtée et étudiée, d'une grâce un peu minaudière, qui paraissent à la fois heureuses et embarrassées du luxe de leur parure. Elles étonnent d'abord, et puis, très vite, elles séduisent. Sont-elles belles? Non pas; du moins, belles n'est pas le mot juste. Elles ne sont même pas toujours jolies. Elles sont curieuses et charmantes. L'art qui les a produites est un art jeune : il a de la jeunesse la fraîcheur, la naïveté, la joie de vivre, et aussi les ignorances et les maladroits excès; mais de plus (par une espèce de contradiction, qui n'est pas spéciale aux primitifs Grecs), à cette jeunesse en fleur se joignent certains artifices très raffinés, à travers la naïveté épanouie se discerne je ne sais quel maniérisme. Et cela fait un mélange rare et savoureux. Ces figures archaïques d'Athènes sont donc parmi les œuvres, je ne dis pas les plus admirables, mais les

plus attirantes de la sculpture grecque. On ne saurait passer indifférent devant elles, et, dès qu'on s'est mis à les fréquenter, on se



STATUETTE DE FEMME, EN MARBRE.

(Musée de l'Acropole d'Athènes.)

prend à les aimer pour de bon, malgré leurs défauts. Car tout le monde sait que ce n'est pas un obstacle à l'amour, que de connaître et même de juger sévèrement les défauts de l'objet aimé.

Au temps où ces statues se dressaient intactes à la place où elles

avaient été consacrées, c'est-à-dire avant l'irruption de la horde asiatique qui devait tout bouleverser, quel était l'aspect de l'Acropole? Il n'est pas aisé de se le figurer. Le plan d'un monument, d'un seul, encore écrit sur le sol lisiblement, des tambours de colonnes épars, ou engagés en guise de matériaux dans les murailles de l'époque postérieure, des fragments de corniches et de frises, les restes des sculptures décoratives recueillis au Musée, sont comme les membres dispersés et bien incomplets d'un grand corps autrefois vivant. Une reconstitution de ce corps est affaire de science minutieuse; mais la science n'y suffit point, et, quand elle est au bout de ses ressources, c'est à l'imagination de reprendre l'œuvre et de l'achever. Précise en certains points, indécise ailleurs, cette restauration, pour ne point verser dans la pure fantaisie, ne doit viser que les grandes lignes et l'aspect général.

D'abord, il est sûr que l'Acropole du VIe siècle était très différente de celle de Cimon et de Périclès : plus étroite, moins aplatie, et aussi plus encombrée de constructions. Les dieux n'en étaient point les seuls habitants; Pisistrate y logeait, dit-on, et avec lui une partie de ses mercenaires. Sans doute, c'était près de l'entrée que ces demeures profanes avaient été bâties, et le côté du nord et de l'est devait être occupé exclusivement par les temples. La plupart de ceux-ci étaient en tuf et en bois, petits, humbles, sans autre décoration que les reliefs (Hercule et l'Hydre, Hercule et Triton) qui remplissaient le tympan du fronton; l'un d'eux pourtant, celui qui étalait sur l'une de ses façades les monstrueux enroulements du triple Typhon, était déjà de proportions assez considérables. Les enceintes sacrées, au milieu desquelles s'élevaient ces édifices, s'étaient, à la longue, peuplées d'offrandes, mais ne possédaient que peu d'œuvres d'art, — disons plutôt des ébauches d'art : reliefs en pierre tendre, et statues ou statuettes en bois, respectables magots où les imagiers d'alors avaient mis, à défaut de talent, toute leur bonne volonté. Il est vrai que les enduits colorés atténuaient la médiocrité des matériaux et l'insuffisance des formes sculptées : les statues, pierre ou bois, depuis la tête jusqu'aux pieds, et les temples, depuis la base des colonnes jusqu'au faîte du fronton, étaient chargés de couleurs. Sur le *hieron* entier, édifice et offrandes, était jetée une éclatante draperie d'azur et de pourpre; et les Athéniens de ce temps, éblouis et charmés de ces vives enluminures, trouvaient que la maison des dieux était belle. Plus tard, quand le goût eut d'autres exigences, le temple d'Athéna, reconstruit, ou,

tout au moins, agrandi et décoré par Pisistrate, sut y satisfaire. C'est de ce temple qu'on a retrouvé les fondations, et, en outre, assez de débris divers pour pouvoir le restituer totalement sur le papier. Il était posé au milieu et au point culminant de la colline. Remarquable par ses dimensions, entouré d'une colonnade majestueuse, orné dans les frontons de figures en marbre, complété par la foule de ces charmantes statues votives, — celles même que je décrivais tout à l'heure, — dont l'enceinte était remplie, et qui semblaient être un cortège tout prêt pour la déesse, brillant, comme ces statues aussi, de couleurs toujours vives, mais du moins distribuées avec mesure, — ce temple se distinguait fort nettement des autres plus anciens, plus petits, plus simples, sans élégance, d'où le marbre était absent, où la polychromie était violente, où la sculpture et l'architecture n'étaient pas encore sorties de l'enfance. Temple et statues ensemble représentaient, en face des pauvres essais d'art de l'époque antérieure, l'art épanoui, déjà savant et même raffiné, qui était venu, par la mer, des îles et des côtes d'Ionie, et que Pisistrate, cet intelligent maître d'Athènes, avait accueilli et acclimaté. Deux époques étaient là mélangées, très voisines dans le temps et très éloignées par les œuvres; je ne dis pas, et je suis loin de penser qu'entre l'une et l'autre il y eût un contraste absolu; mais il y avait de l'une à l'autre un progrès subit et inattendu, un brusque développement de l'esprit, et, au lieu d'une marche continue, comme un saut rapide de l'art et de la civilisation.

L'Acropole du VIe siècle n'offrait donc pas cette belle unité, cette harmonie supérieure qu'elle eut avec Périclès et que ses ruines ont reprise aujourd'hui. Elle offrait, en revanche, le spectacle, intéressant au plus haut point, de la naissance d'un art indigène, de ses premiers efforts, de sa croissance, lente d'abord, puis accélérée, et de la si jolie floraison de la statuaire ionienne, transplantée en Attique. Ce qui nous a été rendu de cette ancienne Acropole nous permet d'assister à tout ce progrès : c'est dire assez quel en est le prix. Par là, nous voyons avec évidence, — ce que l'on ne savait guère, ce que les plus avisés soupçonnaient seulement, — qu'Athènes, avant les guerres Médiques, traversa une période extrêmement brillante, où les arts, sous toutes leurs formes, se développèrent et s'employèrent avec une joyeuse activité. Pisistrate, ce grand homme méconnu, fit autant pour l'Athènes du VIe siècle que Périclès pour celle du Ve. A bien peser les choses, si l'on tient compte de la différence des temps, il fit peut-être plus. Par lui, aidé de son fils Hipparque, ont pris l'essor

ces grandes fêtes religieuses, mêlées de concours littéraires, qui tenaient une place si considérable dans la vie morale et intellectuelle de l'Athénien; son nom est mêlé aux commencements officiels de la tragédie, et c'est sur son ordre qu'eut lieu la première revision, sérieusement entreprise, du texte des épopées homériques; il transforma et embellit la ville et la contrée; il livra aux architectes et aux sculpteurs des monuments en grand nombre à construire et à décorer; il appela à lui des artistes et des poètes du dehors; il éveilla, aiguillonna le génie national, encore inconscient de lui-même, et il lui fournit les moyens de se former et de se répandre: grâce à lui, Athènes aperçut, pour la première fois, son vrai rôle, qui était de donner à l'esprit grec sa capitale. Ce fut une belle excitation de toutes les forces, encore jeunes et fraîches, de la cité, et l'élan fut si vigoureux que, même après la mort d'Hipparque et l'exil des autres Pisistratides, le mouvement, à peine ralenti, continua toujours. — Or, cette curieuse et intéressante période ne nous était connue que confusément; rien ne nous en était resté. Les récentes découvertes de l'Acropole y ont jeté une vive lumière; par elles, nous pouvons apprécier au moins ce que furent les arts plastiques, ceux-là mêmes qui étaient alors le plus avancés; et l'absence de documents analogues pour les arts littéraires double la valeur de ces témoignages de pierre, d'après lesquels il nous faut juger de l'état où était parvenue la civilisation grecque, quand Xerxès mit son avenir en danger.

En détruisant dans Athènes et dans l'Acropole les vieilleries du VIIe siècle, et les productions de l'art charmant, mais encore imparfait, du VIe siècle, Xerxès, — sans le vouloir d'ailleurs, et sans mériter de ce chef la moindre reconnaissance, — rendit aux Athéniens un incontestable service. Car il les obligeait à refaire tous leurs monuments, leurs temples, leurs sculptures, au moment précis où ils étaient le plus capables d'enfanter des chefs-d'œuvre. Les incendies allumés par les Perses avaient débarrassé le sol de ces vieux temples, vénérables et laids, que la piété éminemment conservatrice du peuple athénien n'aurait osé renverser. La place était nette; une nouvelle Athènes, plus brillante que l'ancienne, pouvait s'y élever. Cette idée consola peut-être les vainqueurs, lorsqu'ils se retrouvèrent parmi les ruines de leur patrie. Mais, d'autre part, ils furent ainsi, en quelque sorte, coupés de leur passé. Presque tous, ils s'habituèrent à ne plus faire dater leur histoire que des journées de Marathon et de Salamine; ces victoires étaient, pour eux, quand ils tournaient les yeux en arrière, comme d'éblouissantes clartés, au delà desquelles

l'ombre paraissait plus épaisse. — Pour nous aussi, jusqu'à hier, cette ombre était dificillement pénétrable; et, ne pouvant guère la



TÊTE DE FEMME, EN MARBRE.

(Musée de l'Acropole d'Athènes.)

percer, généralement nous ne la regardions pas. L'art, la littérature, la civilisation d'Athènes ne commençaient, pour nous, qu'au temps

des guerres Médiques. Comme le disait Beulé avec éloquence [1] : « L'Acropole en flammes ne faisait qu'éclairer la flotte immobile à Salamine. » Nous nous intéressions, — et rien n'était plus légitime, à ce qu'est devenue la flotte, à ce qu'est devenue Athènes, après; nous ne songions pas à nous demander ce qu'était l'Acropole, avant. Nous le savons aujourd'hui ; du moins, il ne tient qu'à nous de le savoir, avec un peu d'étude, et d'apprendre, en même temps, ce qu'était la civilisation athénienne du VIe siècle.

* * *

Voilà quelques-unes des réflexions qui se présentent, pendant qu'on parcourt le Musée de l'Acropole. L'esprit élargit les murs de ces petites salles, jusqu'à ce qu'elles arrivent à couvrir la colline entière; il complète, et puis répartit à leur place primitive (ou à peu près) ces marbres et ces tufs mutilés et dispersés; il reconstitue, dans ses grandes lignes, avec son effet général de naïveté et de fervente dévotion aux dieux, cette Acropole rouge et bleue, parmi laquelle se ruèrent les Perses. On ne regrette pas trop, alors, d'avoir, un moment, quitté le Parthénon pour descendre vers ces ruines d'un âge plus ancien. Le regret serait d'autant moins compréhensible qu'on est toujours sûr de retrouver le Parthénon, quand on sort. Il est bien certain que, dans l'étude de cet art lointain et un peu exotique, il ne faut jamais perdre de vue les sommets lumineux de l'art classique. Mais, cela dit, il doit être permis, sans amoindrir le Siècle de Périclès, — qu'il serait, d'ailleurs, difficile d'amoindrir, — d'estimer à son juste prix cet autre siècle, qu'on devrait appeler, ne fût-ce que pour réparer une injustice trop prolongée de l'histoire, le Siècle de Pisistrate.

HENRI LECHAT.

1. Beulé, *L'Acropole d'Athènes*, I, page 25.

LE

PORTRAIT-MINIATURE EN FRANCE

(PREMIER ARTICLE.)

I.

LES ORIGINES. — LA TRADITION. — LA TECHNIQUE.



L'art, comme toutes les choses de l'esprit, se transforme insensiblement, et ses terminologies conservées dans le langage commun, changent d'objet et finissent par perdre leur sens vrai. Au temps où le terme de miniature s'appliqua plus généralement aux petits portraits peints à l'aquarelle sur vélin ou sur papier, il ne restait plus de *miniateurs* au monde, ou si peu qu'il serait oiseux de le dire. Dans le principe ce mot, dérivé de *minium*, se donnait à cette classe modeste d'enlumineurs chargés de colorier en rouge les lettres initiales ou les fins de lignes dans les manuscrits. L'imprimerie réduisit encore leur travail, le cantonna dans une sorte de pratique machinale, bornée, semblable un peu à celle des coloristes au patron, dont on se reprend pour l'instant à ressusciter l'industrie. Mais le portrait en miniature existait depuis longtemps, on en faisait un usage constant dans les livres, dans les bijoux de collier; on les suspendait aux murs comme de petits tableaux, bien avant que leur dénomination moderne eût prévalu. Pour les gens du XVe ou du XVIe siècle, ces effigies étaient des « paînctures »,

qu'elles fussent d'ailleurs traitées à l'huile, à l'aquarelle, ou plus simplement aux crayons de couleur.

La miniature-portrait, dans son acception étroite, adoptée par le langage moderne, était née à l'heure précise où quelque artiste ancien imagina de représenter un personnage à travers les fioritures d'une *histoire* enluminée. J'entends un personnage ayant vécu, que l'homme de métier avait pu connaître, et dont il s'ingéniait à rendre les traits tant bien que mal. Ces origines se perdent dans les obscurités du IXe siècle; on soupçonne des volontés de portraitures en quelques bibles carolingiennes où se voient des princes et des évêques; mais peut-être a-t-on fait trop bon marché de la critique sévère en l'espèce. Afin de nous montrer un prince, un empereur ou un pape, l'artiste religieux, enfermé dans son monastère, s'était-il déplacé, avait-il gagné par les routes mauvaises la cour du prince pour s'y renseigner et y prendre des documents? Bien plutôt, je le pense, écrivait-il sa pensée au hasard, conseillé par ceux de son ordre qui avaient pu voir, guidé par quelques analogies entre les grands feudataires voisins et ce qu'il imaginait pouvoir être un empereur.

A partir de ce moment, et pendant plus de trois siècles encore, le portrait peint est œuvre d'invention pure. Jusqu'au commencement du XIVe siècle il ne paraît pas que les enlumineurs, d'ailleurs fort habiles et si résolus en maintes choses, se fussent beaucoup intéressés à l'effigie réelle de l'individu. Sur les tombeaux ce sont des physionomies de pratique dont les sculpteurs se servent, des poncifs ayant tout au plus quelque lointaine et insaisissable analogie avec les traits vrais du mort. Dans les miniatures le peintre veut avant tout faire œuvre propre et jolie; il n'a grand souci de redire un visage connu; vous pourriez voir tout aussi bien Philippe-Auguste, que Louis VIII ou saint Louis dans ces figurines couronnées, coiffées de même guise, vêtues pareillement, et seulement décrites dans leurs costumes et leurs armures.

C'est au XIVe siècle tantôt, et sous des influences multiples, grâce à la sécularisation des arts de l'écriture et de la peinture des manuscrits, par une décentralisation très lente, un besoin de s'affirmer venu aux grands seigneurs, que peu à peu la portraiture apparut dans l'ornement des livres. Débarrassés du hiératisme d'auparavant, par instinct poussés à rendre ce qu'ils voyaient, les peintres eurent plaisir à introduire un visage ami dans une histoire. On vit alors au pied de la croix du Sauveur, même dans des scènes

de moindre importance religieuse, certains personnages dont les attitudes et la physionomie avaient été prises sur le vif même. Il ne



PORTRAIT DE LOUIS II D'ANJOU.

(D'après l'aquarelle originale du Cabinet des Estampes.)

faudrait point chercher à ces nouveautés des causes étrangères, je ne sais quelles inspirations italiennes dont on a coutume de faire trop facilement compte. La vérité est bien que le portrait fut produit à

son heure, tout simplement, et que, si l'on y veut prendre garde, nous n'eûmes rien dès l'abord à envier à nos voisins de delà les monts.

La mode était venue très vite de ces portraitures soit dans les manuscrits de prières, soit dans les tableaux votifs d'église. Jean le Bon avait été représenté à diverses reprises par un de ses artistes, tantôt en buste sur un panneau, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale [1], tantôt dans une scène de grandeur nature, en pied, ayant le pape en face de lui et à ses pieds un valet de chambre, — le peintre peut-être, — offrant aux deux illustres princes un portrait de la vierge Marie. L'élan est donné qui ne devait s'arrêter plus. Charles V, le duc de Berry sont à chaque instant représentés aux folios de leurs manuscrits précieux, reconnaissables toujours; le duc Louis de Bourbon, comte de Clermont, commande un registre superbe des censives de son comté, le peintre l'y montre dans tous ses costumes civils ou militaires. Le voici rendant foi et hommage au roi Charles V, à la cour même du prince, parmi les grands dignitaires de la couronne. Tous ont été pris sur nature, depuis Du Guesclin jusqu'à Jean de Vienne, amiral de la mer, qu'on a loisir de comparer aux statues de leurs tombeaux, et qui ne faussent pas le vrai. Et successivement nous assistons à d'autres hommages, à un hallali du cerf en présence de la reine de France, à mille autres scènes où chaque personne garde sa figure, son allure et son costume. Cette œuvre sans rivale pour l'histoire du portrait en France a par malheur disparu dans l'incendie de la Chambre des Comptes au XVIIIe siècle, mais Roger de Gaignières en avait gardé une copie fidèle, c'est d'après lui que nous en pouvons parler aujourd'hui.

Le XVe siècle vit l'épanouissement de la portraiture sur le vélin des livres. Les moindres seigneurs eurent à tout le moins un missel historié où dans la suite des scènes représentées, au feuillet de leur saint patron surtout, ils se montraient à genoux, les mains jointes, la mine austère, très franchement rendus par l'enlumineur, sans flatterie de leur personne ni de leur figure. Rarement se faisaient-ils dessiner à part sur une feuille volante, comme ce Louis II d'Anjou, roi de Sicile, dont le Cabinet des Estampes garde l'effigie à l'aquarelle sur papier [2]. Encore n'était-ce ici qu'une esquisse sur le vif destinée

1. Exposition des manuscrits, n° 1. Ce portrait provient de Roger de Gaignières, qui l'avait découvert à Oyron, dans l'ancien château des Gouffier.

2. Ce portrait a été légué au Cabinet des Estampes, par M. Miller, membre de l'Institut. Cf. Henri Bouchot, *Le Portrait de Louis II d'Anjou*. Paris, Lévy, 1886, in-4°.

à une miniature définitive. On ne paraît point avoir eu alors besoin de ces œuvres petites pour les enfermer dans un médaillon ou un cadre minuscule. Quand un amoureux obtient le portrait de son



MINIATURE DE LOUIS II D'ANJOU.

Copiée sur l'aquarelle ci-contre.

(Bibl. Nat. ms. lat. 1156. a.)

amie, c'est pour l'ordinaire quelque figure exécutée en pied sur un panneau creusé en cuvette. Dans un manuscrit de Guillaume de Machault on voit le héros de l'histoire enfermer précieusement dans un coffre la belle dame de ses pensées ainsi représentée. Il ne paraît pas que les contemporains de Jeanne d'Arc ou de Louis XI eussent enclos dans un cercle de col autre chose que des Notre-Dame ou des

Passions; le petit portrait peint sur vélin restait aux livres d'heures, et encore n'était-il que bien rarement en buste; le modèle naïf souhaitait d'être vu du haut en bas de son importante personne, avec au moins ses armoiries et mêmement son château. Je parle des ordinaires exigences.

Ni Fouquet, ni ses successeurs immédiats, Perréal et Bourdichon, ne firent des miniatures, au sens que nous lui donnons à cette heure. Sans doute ils contribuèrent dans une large mesure à éclairer l'art spécial des historiens, à préciser davantage les menus détails de la physionomie humaine. Fouquet surtout excella à rendre les rudesses un peu mornes de ses contemporains; mais une fois sorti des compositions peintes sur les livres de prières, il ne consentait guère qu'à la figure de grandeur nature exécutée sur panneau de bois. Un émail nous est resté de lui, son propre portrait, probablement de sa main, mais l'exemple en est trop isolé pour que rien de concluant s'en puisse déduire. Il est avéré pour nous que jusqu'à Louis XII au moins la miniature ne se retrouve que par accident; elle vivait embryonnairement à travers ces milliers de figurines inspirées de seigneurs et de grandes dames, attendant son moment, une cour de gentilshommes définitivement établie, un prince pour la lancer et la répandre, et une mode, une simple mode de colliers, de bracelets ou de ceintures dans lesquels on eût facilité de l'enchâsser.

Le portrait-miniature fut assez long à se déterminer franchement. Il eut peut-être pour cause les guerres d'Italie; ces preux, que Charles VIII groupait autour de lui en manière des héros de la Table ronde, laissaient en France tant de maîtresses éplorées! Des crayons esquissés à la pointe d'argent nous montrent quelques-uns de ces chevaliers batailleurs, dont les rudes visages, peints ensuite sur vélin, allaient en bon lieu tromper les soucis de l'attente, et se pouvaient aisément dissimuler aux yeux indiscrets. En tous les temps, il suffit d'un exemple. Moins de vingt ans après Charles VIII, le petit portrait a pris son rang, il a ses fidèles, ses artistes spéciaux; rival des crayons, il se voit en toutes mains, il multiplie les effigies célèbres, il a la grande faveur, et pour bien peu a donné tout ce dont il est capable.

Les crayons, que le maître Holbein lui-même allait répandre à la cour d'Henry VIII, tous ces pastels légers, jetés en hâte dans une pose rapide, que l'artiste devait écrire en quelques minutes, sont en quinze années devenus la monnaie courante des portraitures. En France la tradition romantique venue de Charles VIII se continue,



François Clouet del.

Hél. Schwartzweber

MARIE STUART

Dessin du Cabinet des Estampes à Paris

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A Clement. Paris

et le roi François, le roi chevalier, s'intéresse infiniment à ces cahiers de dessins conçus dans un plan uniforme, où la belle Agnès Sorel ressuscitée conduit le branle. On l'entoure à bon escient des jolies personnes de la cour, de cette grande sénéchale dont les chroniques médisantes rediront les grâces sous le nom de Diane de Poitiers, de



PORTRAIT DE MARIE-STUART.

(D'après la miniature du château de Windsor.)

la pauvre Mme de Chateaubriand, de Marguerite de Navarre, sœur du roi, avec au milieu d'elles toutes, les belles, les nouveaux preux de Marignan : Anne de Montmorency, Fleuranges, Lautrec, Bonnivet, Tournon, Arthur de Boisy. On sent d'ailleurs que ces personnages n'aiment point à être dérangés souvent; une fois surpris par le peintre officiel, ils sont éternisés dans la même pose par des milliers de copies, tableaux miniatures ou crayons. L'original primitif devient un cliché sur lequel brodent les ultérieures fantaisies. Une dame disait au peintre : « Je vous commande que vous me fassiez d'après le vif monseigneur de Lautrec », elle n'avait point à attendre que le

modèle revînt de ses guerres et consentît à une nouvelle séance. On le lui fournira pareil aux précédentes effigies, de la grosseur d'un écu si elle le désire, ou de grandeur naturelle même à son choix.

Jean Clouet est pour l'instant en titre d'office à la cour de France; on l'a mandé pour la singulière habileté dont il sait manier les œuvres de portraiture. Disciple des Flamands, imbu des théories naturalistes et puissantes de Fouquet, rival d'Holbein pour les crayons, supérieur à Bourdichon et à Perréal, ses confrères dans l'étude de la physionomie humaine, c'est lui qu'on a chargé de portraire les princes et les courtisans au petit bonheur des poses. La plupart de ces esquisses rapides, de ces brouillons prestement tracés à la sanguine nous sont parvenus. Ils sont à Chantilly aujourd'hui et proviennent d'une acquisition récente faite par Mgr le duc d'Aumale à lord Carlisle vers la fin de 1889. On sent à les voir quelle dextérité merveilleuse le maître apportait à son œuvre, quel souci de ne rien omettre, quelle intuition aussi dans la façon de sous-entendre ce qui lui sera plus tard nécessaire à la transcription finie et parachevée! Lorsqu'il n'a point loisir de se reprendre, il se contente d'écrire les changements à apporter; il note les nez plus rouges, les lèvres plus grosses, les barbes plus épaisses, les couleurs du pourpoint, la grosseur des bijoux. Ce sont donc bien là des originaux munis de tous les sacrements, sans parler de leur franchise d'allure, de leur liberté, et de ce je ne sais quoi qui ne trompe guère. Or, voici qu'un argument nouveau nous est fourni dont on n'a point facilité de discuter la valeur. Tous les preux du roi François, retrouvés à Chantilly dans leur attitude tranquille et majestueuse, Boisy, Tournon, Lautrec, Fleuranges, Bonnivet, ont été depuis exécutés en miniature dans les feuillets d'un manuscrit, et copiés si parfaitement sur les crayons, si méticuleusement calqués on pourrait dire, que pas un ruban, pas un ornement n'a été omis, et que même l'artiste a tenu *compte des repentirs signalés dans son œuvre de premier jet* [1]. Et ce ne sont point là des personnages figurant dans les enluminures d'un livre, en pied, mêlés à des groupes, mais des portraits en buste, traités à la façon de nos miniatures modernes, sur fond bleu uniforme. Découpés, ils eussent pu très bien s'enchâsser dans un cercle d'or, se suspendre au col ou se placer dans une boîte.

1. Ces miniatures sont peintes dans le manuscrit 13429 de la Bibliothèque nationale f. français. Ils accompagnent des grisailles de Godefroy le Hollandais, illustrant les *Commentaires de la guerre gallique*. Une main contemporaine a inscrit les noms des personnages représentés.

Ils sont de la taille d'une pièce de cinq francs, tandis que les crayons originaux avaient le tiers de nature.

Nous avons eu occasion de voir souvent depuis nombre d'autres petites effigies semblables, peintes à la gouache, précieuses et fouillées, que des admirateurs contemporains avaient encadrées. M. V. Advielle possède un François Ier de cette sorte, qui n'a point quitté sa minuscule bordure carrée, et qui vaut surtout par la constatation d'état.



PORTRAIT DE CATHERINE DE MÉDICIS.

(Miniature sur vélin du Trésor impérial de Vienne.)

Jean Clouet, ses imitateurs ou ses élèves ne dédaignaient point, on le voit, cet art charmant, que nos sublimités qualifient volontiers de secondaire. Ils y attachaient un pareil soin qu'à la peinture à l'huile sur panneaux, dans laquelle, il le faut avouer, leur pratique montrait moins de science et moins de grâce. Sur ce fait, Holbein les dépassait de toute la hauteur d'un génie supérieur, quand pour les simples crayons les nôtres pouvaient l'égaler et le surpassaient même dans la miniature [1].

Telles furent, il n'en faut pas douter, les origines de ce genre si français, si aimable, qui devait venir jusqu'à nous transformé et enjolivé de mille manières. La miniature-portrait naquit le jour où

1. Voir les miniatures d'Holbein reproduites par Chamberlain dans son livre sur les *Personnages de la cour d'Henri VIII.*

quelque dame s'avisa de remplacer son image de la vierge Marie par l'effigie peinte d'un serviteur. Ne doutez pas qu'il en ait été ainsi, puisque le bavard Brantôme nous fait à ce sujet des contes plus charmants les uns que les autres. C'est un chevalier mourant avec la figure « d'une très grande » tirée de sa cuirasse et qu'il baise amoureusement; c'est un Gascon revenu de son entraînement d'autrefois et qui joue le médaillon de son amie, le vilain personnage! c'est Isabeau de Limeil, forcée de rendre le portrait du prince de Condé, en suite d'une rupture, et qui l'orne d'une paire d'andouillers gigantesques. Les crayons sont alors un peu nos albums de photographies, ils sont réunis en cahiers et se gardent dans les bibliothèques; les panneaux se suspendent aux murailles; seule la miniature sert aux intimités, aux jolies supercheries amoureuses, comme le portrait d'actrice caché par l'écolier dans son pupitre d'étude. Il s'ensuit que le peintre soignait davantage les dernières parce que les intéressés tenaient à la ressemblance parfaite, à la délicatesse et à la beauté. Rencontrez-en quelqu'une, rarement sera-t-elle une chose banale et lâchée; il fallait que le peintre eût dit vingt fois mieux que le vrai pour qu'on admît son œuvre.

*
* *

Raisonnant avec leurs impressions et leurs sentiments modernes, les critiques de ce siècle se refusaient à admettre que François Clouet, dit Janet, le grand portraitiste de la Renaissance française, eût fait œuvre de miniature. Il nous déplairait si bien pour l'instant qu'un homme de la valeur d'Ingres ou de Bonnat s'occupât à ces travaux infimes, relégués par les maîtres du grand art officiel aux endroits louches de nos Salons! Janet miniaturiste, arrêté aux minces besognes d'un pointillé sur vélin, *pignochant* à longueur de jour, cherchant à la loupe des effets menus, tatillonnant, peinant, douloureux! N'avait-ce point été trop déjà pour son orgueil que d'être allé là-bas à Rambouillet, après la mort du roi François, en la compagnie de manœuvres, mouler en cire le visage du défunt pour en construire une effigie? Par l'étude de ses portraits dessinés ou peints, si libres et si enlevés, n'était-ce point hérésie que de conclure à la possibilité de travaux revêches, étroits, en contradiction formelle avec ses tendances? Ceux qui, avec le prince Labanoff, nommaient Clouet comme l'auteur présumable de la Marie Stuart de Windsor, paraissaient de ces baptiseurs quand même dont il se faut méfier.

Pourtant, à bien examiner cette miniature un peu raide d'aspect, et en la comparant à un de nos plus merveilleux crayons de la Bibliothèque nationale, on pouvait être frappé de la ressemblance dans la pose à la fois et dans l'exécution. La tête est la même, l'orientation semblable, seule la robe a changé. Au fond Jean Clouet le père, qui gardait si précieusement la physionomie première de ses clichés au crayon, qui n'eût pour rien au monde transformé en visage rieur un



PORTRAIT DE CHARLES IX.

Exécuté par François Clouet d'après le crayon de la Bibliothèque nationale.

(Trésor impérial de Vienne.)

visage sévère, ne manquait pas de remettre son modèle à la mode si les habits avaient une autre forme au moment de l'exécution définitive. C'était là une preuve morale en faveur de l'attribution proposée par le prince Labanoff. Mais que valent ces preuves aujourd'hui?

Eh bien, cette preuve nous l'avons péremptoire, indiscutable. François Clouet, dit Janet, faisait des miniatures. Quatre mois avant sa mort il en peignait deux, et celles-ci existeraient encore.

En octobre 1889, M. F. Mazerolle, fils du regretté peintre, présentement attaché au Musée de la Monnaie, publiait un texte découvert par lui dans le Musée Clairambault 233, à la Bibliothèque nationale (n° 414, fol. 2992 verso). En voici la teneur [1] :

1. *Miniatures de François Clouet à Vienne.* Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, octobre 1889. Lille, Desclée, de Brouwer et Cie.

« A François Clouet, dict Janet, painctre dudict seigneur (Charles IX), Essaye Goudet enlumineur, demeurant à Paris, et Françoys Du Jardin, orfèvre dudict seigneur, la somme de trois cens dix-neuf livres douze sols tournois, a eulx ordonnée par ledict seigneur, assçavoir : audict Clouet VI^{xx} XV livres pour son payement d'un pourtraict de la royne qu'il a faict dans un petit tableau d'or; audict Erondelle (sic) XII livres aussy pour son payement d'avoir faict uny chiffre d'enlumineure de lettres du nom du roy ou derrière dudict tableau, et audict Dujardin VIII ^{xx} XII livres XII sols pour l'or et façon d'uny sercle d'or faict en auvalle dans laquelle a esté enchassé ledict pourtraict, le tout suivant les pris et marché qui en ont esté faictz par ledict seigneur; lequel pourtraict, dudicte Majesté a envoié à la royne d'Espaigne, et d'icelluy faict don et présent, et sans ce que de la valleur pris et achapt des choses dessusdictes, du poids de l'or qui y est entré es moins de ladicte royne d'Espaigne cedict trésorier soit tenu faire apparois... » Par la suite de l'acte on voit que la réception était du 12 mai 1572, soit quatre mois avant la mort de Clouet survenue en septembre de la même année.

Ceci est au plus net. Un portrait destiné à un médaillon ovale ne peut être qu'une miniature sur vélin, comme avaient l'habitude de les peindre les artistes du XVIe siècle. Or il s'est retrouvé dans le Trésor impérial de Vienne un bijou de ce genre répondant par beaucoup de points à la description sommaire du trésorier royal. C'est un cercle d'or à cuvette émaillée, portant au revers la devise de Charles IX, et à l'intérieur les portraits sur vélin, placés dos à dos, de la *reine* Catherine et de Charles IX son fils. Notre texte ne nomme pas Charles IX, et la *reine* pouvait être Élisabeth d'Autriche, plutôt que la reine Catherine. Mais cette objection faite, il n'y aurait aucune impossibilité à admettre le passage du joyau de la cour de Madrid à celle de Vienne. En tous cas si le médaillon du Trésor impérial n'est pas celui que vise la pièce citée plus haut, celle-ci prouve au moins d'une façon irréfutable les travaux de miniature-portrait par François Clouet. Et cette effigie de Charles IX, retrouvée à Vienne, nous la possédons à la Bibliothèque nationale, exécutée aux crayons de couleur sur papier, d'après nature. Voici incontestablement un des clichés dont nous parlions et que ces artistes gardaient en vue des commandes. La comparaison sera facile par le crayon reproduit ici et le fac-similé de la miniature du Trésor de Vienne. Par son aisance et sa liberté, l'esquisse sur papier trahit sa qualité indiscutable d'original; la peinture à l'aquarelle tout étudiée et



François Clouet del. | Hel. Schwartzweber

CHARLES IX

Dessin du Cabinet des Estampes, à Paris

[illegible] | Imp. A Clément [illegible]

parachevée qu'elle soit, n'en est qu'une faible copie, mais copie terre à terre et serrée.

En étendant un peu ces considérations, il nous paraît tout aussi indéniable que la miniature de Windsor est l'œuvre de François Clouet, arrangée, remise à la mode, mais transcrite d'après le portrait dessiné de la Bibliothèque nationale. Une simple juxtaposition des deux effigies suffira à la preuve.

Aussi bien ces petits portraits n'étaient pas toujours destinés à des médaillons. La reine Catherine avait un livre d'heures, aujourd'hui au Louvre, qui renferme les personnages de toute sa famille, la plupart inspirés de crayons de la Bibliothèque, et dont la reliure émaillée rappelle les besognes ordinaires de François Dujardin. Ce manuscrit a souffert d'interpolations, mais la main de Clouet se devine pour toute la partie ménagée sur les feuillets mêmes, et qui ne montre guère que des personnages ayant vécu avant 1572. Il y eut même cette particularité que la figure d'Henri II, arrachée au livre, passa au XVIIe siècle entre les mains de Roger de Gaignières et fut remplacée par celle du vicomte de Martigues[1].

Comme art, les miniatures de François Clouet rappellent absolument celles de Jean Clouet, son père, insérées dans les *Commentaires de la guerre gallique*. La facture en est précieuse, quelque peu pénible, agréable cependant. Les Clouet ignoraient les tablettes d'ivoire, ils se servaient de parchemin laminé très fin, poncé au droit, lavé de fiel de carpe pour éviter le graissage. Leur esquisse s'obtenait par des calques pointillés en poncif, sur lequel ils étendaient de la poussière de charbon. Puis ils gouachaient leurs couleurs, et travaillaient en empâtements comme dans la peinture à l'huile. Jamais de transparences d'aquarelle; le fond était entièrement recouvert par couches superposées. Les petits portraits des preux de Marignan ne laissent rien voir du vélin; les visages sont traités en picotis, ou mieux en stries orientées suivant les ondulations des chairs, sans jamais faire compte des dessous naturels offerts par les teintes jaunâtres. Au contraire d'eux, nos praticiens modernes profitent habilement des tons de l'ivoire; leur maîtrise consiste justement à ne rien cacher de cet auxiliaire merveilleux, pareil aux carnations et qui laisse une extrême ténuité et une légèreté jolie dans les figures.

1. Ce précieux livre d'heures provient de la duchesse de Berry, mère du comte de Chambord. Il nous a servi à identifier plusieurs de nos crayons de la Bibliothèque, entre autres celui si curieux du roi Henri IV, à l'époque de son mariage avec Marguerite de Valois.

Entre tant d'autres merveilles sorties de leur pinceau ou de leurs crayons, les Clouet avaient contribué à doter notre art national de cette exquise chose : la miniature, le portrait mignon ou mignard, d'où l'orthographe *mignature* inventée par les artistes du XVII[e] siècle, lesquels ne se piquaient ni de philologie, par bonheur, ni d'érudition pédante...

HENRI BOUCHOT.

(*La suite prochainement.*)



LA

MADONE D'AUVILLERS



UAND M. Louis Gonse préparait son grand ouvrage sur l'art gothique, et battait les buissons de l'Ile-de-France et des provinces voisines pour en faire sortir la solution du problème de la construction aux derniers temps romans, le canton de Clermont de l'Oise, qui renferme de très intéressants édifices du XI[e] siècle, lui parut mériter une attention particulière et il le sillonna dans tous les sens. Malgré une apparence assez misérable, l'église toujours fermée d'un hameau de trente habitants [1] piqua un jour sa consciencieuse curiosité. Il voulut y examiner la base d'un clocher, et, à la fin d'une longue tournée archéologique, pénétrant dans la rustique chapelle, il fut aussi surpris qu'ému de rencontrer ce qu'il ne cherchait pas à ce moment, une sculpture d'un grand caractère et d'une étrange saveur exotique. L'amour de l'art français ne rend ni aveugle ni injuste pour l'art étranger. Le recueil où paraîtront ces lignes en est depuis son origine la preuve vivante. M. Gonse comprit toute la valeur de sa trouvaille, et, en bon confrère, il appela immédiatement un collaborateur de la *Gazette* pour lui faire partager son plaisir. Voilà comment j'ai accompli, en compagnie de notre ami, un pèlerinage à la Madone d'Auvillers.

On a beau savoir que nombre d'églises françaises, dans les villes et même dans les villages, contiennent ou ont contenu des pièces importantes de l'art italien; on a beau se rappeler les

1. Auvillers, commune de Neuilly-sous-Clermont (Oise).

exemples de Saint-Denis [1], du Mans [2], de Folleville [3] et de Fécamp [4], de Dol [5], d'Avignon [6], de Villeneuve-les-Avignon [7], de Marseille [8], de Tarascon [9], etc., etc.; on a beau avoir enseigné pendant des années que c'est par une lente et silencieuse invasion des objets d'art à la mode nouvelle et à bon marché, rapportés souvent avec leurs auteurs d'au delà des monts, au retour des guerres d'Italie, que s'est en grande partie répandu le goût de la Renaissance classique [10]; on a beau avoir retracé l'histoire des ateliers industriels de la rivière de Gênes et raconté la fortune de leurs marbriers [11], on n'est pas moins défiant en face de chaque nouvelle découverte, car la contrefaçon florentine qui sévit avec tant de rigueur depuis quelques années, est parvenue à infester un certain nombre d'églises françaises, même aux environs de Paris. Le lecteur peut donc se rassurer absolument sur nos dispositions d'esprit préalables, sur l'entière liberté de notre jugement. Nous nous avancions sous la protection du plus radical scepticisme. Le jour de notre visite, l'enthousiasme pédagogique, l'entraînement professionnel avaient été déposés à la porte avec les ombrelles et les parapluies. Une fois entrés, nous nous sommes dûment frotté les yeux pendant tout le temps réglementaire exigé par la critique la plus scrupuleuse. Puis, revenus tous les deux de notre étonnement et après avoir reconquis l'impassibilité cérébrale

1. Hugo de Tschudi, *Le Tombeau des ducs d'Orléans, à Saint-Denis,* dans la *Gazette archéologique,* 1885, p. 93 à 98.

2. Léon Palustre, *Monuments de la ville du Mans,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome XXXIII, 1886, p. 299 à 304.

3. Léon Palustre, *La Renaissance,* tome I, p. 47.

4. Léon Palustre, *La Renaissance,* t. II, p. 257. Alizeri, *Notizie dei professori del disegno in Liguria,* t. IV, p. 295.

5. Anatole de Montaiglon, *La Famille des Juste en France et en Italie,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome XII, p. 354.

6. Voyez la bibliographie du retable de Saint-Didier dans le *Catalogue du Musée de Sculpture comparée du Trocadéro,* XIVe et XVe siècles, p. 141.

7. *Observations sur deux bustes du Musée de la Renaissance au Louvre,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1883, 2e période, tome XXVIII, pages 24 à 42.

8. Sur l'autel de Saint-Lazare, voir le *Catalogue du Musée de Sculpture comparée du Trocadéro,* XIVe et XVe siècles, p. 136 à 143.

9. Dans l'église Sainte-Marthe, tombeau de Jean Cossa, mort en 1476.

10. *La Part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française,* dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1884, 2e période, tome XXIX, p. 493 à 508, tome XXX, p. 250 à 268.

11. Cours de l'école du Louvre 1889-1890 et résumé du programme dans la leçon du 11 décembre 1889, p. 25 à 28.

du plus parfait officier ministériel, nous procédâmes aux constatations d'usage, nous instrumentâmes comme d'honnêtes greffiers l'auraient fait. Je fus alors invité par mon compagnon à chausser mes besicles les moins troubles et à rédiger, pour les lecteurs de la *Gazette des Beaux-*



LA MADONE D'AUVILLERS, PAR AGOSTINO D'ANTONIO DI DUCCIO.

Arts, sur le cas du monument en question, le procès-verbal qui suit.

Sur un autel, à gauche du spectateur qui pénètre dans l'église, se dresse un bas-relief en marbre, dont voici la description : La Vierge assise, tournée de trois quarts vers la gauche, vue à mi-corps et de grandeur naturelle, entoure de ses deux bras, l'enfant Jésus posé sur ses genoux tandis que son buste se détache d'une gloire elliptique

ou *mandorla* tenue par deux anges. Deux autres anges adultes l'assistent au premier plan : celui de droite porte des deux mains un vase en forme de bucre rempli de tiges de lis ; celui de gauche, semble, dans une muette contemplation, attendre un ordre. L'enfant Jésus assis, serre de la main gauche le doigt annulaire d'une des mains de sa mère, et ébauche, de la main droite, le geste de la bénédiction. A gauche, au-dessous de la main d'un des anges, un cartouche et un écusson chargé d'armoiries actuellement mutilées ont été ajoutés postérieurement à l'œuvre primitive à partir d'une époque qui ne peut pas être antérieure au XVIe siècle[1].

Je commence par déclarer loyalement que la provenance immédiate de cette sculpture m'est absolument inconnue. J'ignore quand et comment elle a été apportée et fixée à l'endroit où nous la voyons aujourd'hui. Est-ce au XVe, est-ce au XIXe siècle ? J'avoue de plus n'avoir fait aucune recherche sur un point qu'il est, tout d'abord, parfaitement inutile de connaître, et qui se révélera plus tard de lui-même quand le problème se compliquera d'une question historique et tombera dans le domaine de la pure érudition. Cependant, je n'ose pas moins déclarer dès à présent, tant l'œuvre est pleine de confidences directes, que nous sommes en présence d'une sculpture exécutée de 1450 à 1480 par un artiste italien de l'École de Donatello, qui, plus tard, influencé par Matteo da Pasti, par l'École véronaise et lombardo-vénitienne, enfin par Luca della Robbia, s'est créé une véritable personnalité et s'est illustré sous le nom d'Agostino d'Antonio di Duccio.

J'en demande bien pardon à l'école documentaire dont je ne dédaigne pas toujours le concours, mais dont les timides doctrines s'effraieront peut-être de mon audace. Même sans son secours, il ne me sera pas difficile d'expliquer mon diagnostic et de justifier mon attribution. J'en appelle au témoignage de ceux qui ont donné quelques années de leur vie, et, pendant ce temps, leur âme tout entière à l'étude de l'art italien examiné chez lui et dans ses œuvres, et qui entretiennent la vivacité de leurs souvenirs à l'aide d'une collection sérieuse de photographies. Le marbre interrogé par nous crie le nom de son auteur. Cela nous suffit. Regardez et vous croirez aussi.

Le mouvement, le dessin et le mode d'exécution des chevelures affectent un caractère très accusé, très personnel, très reconnaissable, qui est celui de toutes les œuvres d'Agostino d'Antonio di Duccio.

1. La photogravure de la *Gazette* a été exécutée d'après un cliché photographique que nous devons à l'obligeance de notre ami, M. Hugues Krafft.

Ce caractère particulier du traitement des cheveux, ce rendu se retrouve absolument et entièrement dans les bas-reliefs du même maître, dont l'attribution est bien certaine, à Rimini et à Pérouse.

Les deux anges adultes du premier plan ne sont pas pour nous des inconnus. Nous les revoyons dans le bas-relief de marbre possédé actuellement par M. Édouard Aynard, à Lyon, et reconnu par M. W. Bode, en 1878, pour un ouvrage incontestable d'Agostino, lorsqu'il parut à l'Exposition rétrospective du Trocadéro [1].



LA VIERGE ET JÉSUS ADOLESCENT, PAR AGOSTINO D'ANTONIO DI DUCCIO.

(Collection de M. Édouard Aynard.)

Les mains de l'ange qui tient la buire où plongent les tiges des lis sont semblables, dans leur facture sommaire, aux mains de diverses figures sculptées sur les piliers de Saint-François de Rimini et, notamment, à celles du personnage porteur d'un long caducée.

Ces têtes exquises de chérubins dont les frais visages émergent de l'opaque *mandorla* derrière laquelle leurs corps sont dissimulés, nous les connaissons bien par la composition du joli stuc acheté à Rome pour le Musée de Berlin, à la vente Castellani [2]. Là, de même

1. W. Bode, l'*Exposition rétrospective au Trocadéro*, dans la *Revue archéologique*, février 1879; et tirage à part, page 10.

2. W. Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*, p. 53, fig. ; idem, *Die italienische Plastik*, p. 71, fig. ; W. Bode et A. de Tschudi, *Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, p. 21, nº 59, pl III.

que dans le relief d'Auvillers, on remarque la tête d'un chérubin qui, à la façon des enfants, se cramponne à un appui pour se hisser jusqu'à la lumière et pour regarder par-dessus l'obstacle placé devant lui.

Considérez encore ce geste naïf, bien pris sur nature mais en même temps bien personnel dans le choix de sa simplicité : l'enfant serrant nerveusement de ses petits doigts potelés le doigt annulaire d'une des mains effilées de sa mère. C'est un point de repère infaillible. C'est aussi, en quelque sorte, une marque de fabrique et comme une signature. Le geste se retrouve identique dans le bas-relief du Musée de Berlin. Ces choses-là ne s'empruntent pas. Ce sont les idiotismes d'un langage pittoresque et d'un vocabulaire spécial exclusivement propre à un individu.

La fine et légère draperie des vêtements de la Vierge et des anges d'Auvillers, aux plis flottants, contournés en volutes, maniérés et tourmentés, vous en retrouverez la formule dans tous les bas-reliefs de Rimini, comme dans ceux de Pérouse, notamment dans le Saturne d'un des piliers du temple malatestien. Si on calquait certains morceaux des draperies respectives de ces œuvres, si, ensuite, on les confrontait entre eux, leurs lignes pourraient se superposer.

Enfin, par-dessus tout, il se dégage du bas-relief en discussion une expression générale qui est essentiellement l'expression du style d'Agostino d'Antonio di Duccio.

Notre Agostino est un vibrant quattrocentiste dont, aujourd'hui, l'état civil est assez bien en règle, depuis qu'on sait le distinguer d'un artiste chimérique introduit dans l'histoire de l'art par une fausse désignation de Vasari. Les grandes lignes de sa biographie se dessinent nettement. Il est né à Florence, en 1418, d'Antonio di Duccio detto Mugnone, tisseur de drap. Il habitait, en 1427, le quartier de Sainte-Marie-Nouvelle.

En 1442, il n'a que vingt-quatre ans, et il signe de son nom : AVGVSTINVS DE FLORENTIA, une composition sculptée en bas-relief consacrée à l'histoire de san Gemignano et conservée encore sur le mur extérieur du dôme de Modène. Il se révèle dans ce travail comme un sectateur habile et fidèle de la manière de Donatello. En 1446, accusé de vol et banni de sa ville natale, il se rend à Venise. Son passage dans cette ville est attesté par une requête de sa mère qui, dans une supplique à la Seigneurie, plaide son innocence et sollicite sa grâce.

De 1446 à 1455, il est installé à Rimini où il exécute de très nombreux travaux, plus de cinquante bas-reliefs et statues destinés

à la décoration du *Tempio malatestiano*, sous la direction de Leo-Battista Alberti et de Matteo da Pasti. De l'atelier de Rimini, ses œuvres se répandent dans les environs de la ville, notamment à Cesena, où il habita, et à Scolca. Un bas-relief provenant de cette dernière localité et empreint au plus haut degré du style d'Agostino se voit au Musée de Brera à Milan. Quand le chantier du Temple se ferme à Rimini, en 1456, le nomade artiste va chercher fortune ailleurs et arrive à Pérouse, en 1457, pour y travailler à la façade de l'église San-Bernardino.

En 1459, il entreprend d'ériger à San-Domenico de Pérouse une chapelle moitié pierre, moitié terre cuite. L'œuvre subsiste encore défigurée par une malencontreuse restauration. De 1459 à 1461, il travaille à la fois à San-Domenico et à San-Bernardino. Il signe en 1461 la façade de cette dernière chapelle : OPVS AVGVSTINI FLORENTINI LAPICIDAE. Ce monument restera le plus éclatant témoignage de son savoir-faire. De retour à Florence en 1463, il reçoit la commande d'une statue colossale qu'on lui paiera 321 livres 13 deniers et qu'il livrera pour le dôme, en 1473, après que le travail aura été accepté comme bon par Bernardo Rossellino. En 1464, nouvelle commande d'un nouveau géant qui ne fut pas terminé par Agostino et qui lui fut retiré à cause de l'indélicatesse qu'il avait commise en retrocédant l'exécution de son marché à un autre sculpteur. C'est du bloc endommagé par la maladresse de ce collaborateur que Michel-Ange tirera plus tard son David de marbre.

Le 5 janvier 1470, Agostino, resté ou revenu de Florence, entreprend de composer en terre pour la chapelle de San-Donnino à l'Annunziata de Florence un sujet de la résurrection du Christ. C'est peut-être à ce moment qu'il faut placer l'exécution des deux figures d'anges en terre cuite qu'on voit dans le réfectoire du couvent d'Ognissanti.

Il retourne bientôt à Pérouse. Le 8 mai 1473 il est chargé des travaux de sculpture d'une chapelle dans San-Lorenzo. Ces travaux furent reçus et approuvés le 4 avril 1474. Dès le 15 mars 1473, il présente le projet de la construction d'une porte de ville appelée *Porta alle due porte* qui occupera principalement les dernières années de sa vie. Les documents sont nombreux sur les vicissitudes de cette œuvre d'architecture sans intérêt immédiat pour nous. Il ne cessa pas cependant de sculpter. Le 5 juin 1473, il souscrit un engagement aux termes duquel il livrera, en vingt jours, un écusson de bois aux armes de la ville représentant un griffon.

Le 23 mai 1475, Agostino était encore chargé d'ériger dans la cathédrale de Pérouse une chapelle dédiée à saint Bernardin, aujourd'hui détruite. Le cloître de la *Canonica*, près de la porte de la bibliothèque Dominicini, a, pense-t-on, recueilli quelques éléments décoratifs de cet ouvrage. Les derniers jours de l'artiste sont absorbés par la construction de la porte *Alle due porte*, à laquelle se rapportent des documents datés du 2 mai 1480 et du 27 juillet 1481. A partir de cette date, Agostino ne donne plus signe de vie. En 1498 sa femme Francesca s'était remariée. Il est donc mort de 1481 à 1498.

Je ne puis pas laisser prendre à cet article les proportions d'une monographie complète de l'œuvre d'Agostino d'Antonio di Duccio. On en trouvera ci-dessous les éléments dans les nombreux ouvrages qui composent la bibliographie du sujet [1].

Je me bornerai à caractériser d'un mot le style du sculpteur. Agostino n'est pas, dans la Renaissance italienne, un maître de premier ordre, ni de premier plan. Mais, malgré tout, c'est encore un maître. Par la facilité et la nouveauté de son invention, par la hardiesse primesautière de sa composition, par le charme et la fraîcheur de ses idées il fait oublier ses négligences, ses partis pris, ses répétitions, ses bizarreries et ses caprices. La réelle vigueur de son inspiration en dépit de la mollesse relative de certaines de ses inter-

1. Cf. Charles Perkins, *Les Sculpteurs italiens*, Paris, 1869, in-8°, t. Ier, p. 202. — Id., *Historical Handbook of italian sculpture*. Londres, 1883, in-8°, p. 145. — Alfred Darcel, *Exposition rétrospective de Lyon*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1877, 2e période, tome XVI, p. 181 et 183, fig. — Adamo Rossi, *Prospetto cronologico della vita e delle opere di Agostino d'Antonio scultore fiorentino con la storia e i documenti di quelle dalui fatte in Perugia*, dans le *Giornale di erudizione artistica*, Pérouse, in-8°, janvier 1875, pages 1 à 50, p. 76 à 83, 117 à 122, 141 à 153, 179 à 184, 202 à 211, 241 à 249, 253 à 275. — Gaetano Milanesi, Le *Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte dà Giorgio Vasari*, tome II, 1878, in-7°, p. 174, 177, 178, 179, 185. — Bode, *Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*. Leipzig, 29 août et 5 septembre 1878. — Id., L'*Exposition rétrospective au Trocadéro*. Extrait de la *Revue archéologique*. Paris, 1779, in-8°, p. 10. — Id., *Italienische Bildhauer der Renaissance*. Berlin, 1887, in-8°, p. 53 à 55. — W. Bode et Hugo von Tschudi, *Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*. Berlin, 1888, in-4°, p. 21, n° 59. — W. Bode, *Die italienische Plastik* (*Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin*). Berlin, 1891, in-18, p. 71 et 72. — Ch. Yriarte, *Agostino di Duccio, scultpeur florentin*, dans l'*Art*, tome XXIII, 1880, p. 289 à 298. Fig. — Id., *Un Condottiere au* XVe *siècle, Rimini, Études sur les Lettres et les Arts à la cour des Malatesta*. Paris, 1882, in-8° *passim* et surtout p. 203 à 252, 270 et 407 à 411, fig. — Burckhardt, *Der Cicerone*, — Eug. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*. Paris, 1889, t. Ier, p. 527 à 530 et *passim*, fig.

prétations a fait de lui autre chose qu'un simple continuateur de Donatello ou qu'un émule des Della Robbia. Sa personnalité a trouvé moyen de s'affirmer. Le robuste et indomptable tempérament individuel qui se trahit dans chacune de ses œuvres, même dans celles dont l'exécution est le plus lâchée, imposera certainement leur auteur à l'attention de la postérité. Le monument que nous proposons d'ajouter à la liste des travaux précédemment reconnus et classés n'est pas fait pour la déparer. Il est, à mes yeux, un des plus charmants de tous ceux que je pourrais citer. Son introduction en France, dès une époque reculée, n'aurait rien d'invraisemblable puisque nous savons par Vasari qu'un Ottaviano et précisément cet Agostino, qu'on croyait alors frères de Luca della Robbia, expédiaient en France, dès le xve siècle, des sculptures de terre cuite émaillée [1].

L'église d'Auvillers ne s'ouvre régulièrement que tous les quinze jours, tout au plus et pendant quelques instants, quand le desservant de Neuilly-sous-Clermont vient, le dimanche, y *biner*, c'est-à-dire, y célébrer une seconde fois la messe, ou quand une cérémonie de baptême, de mariage ou d'enterrement rassemble dans ses murs les rares habitants de la paroisse. Je ne conseille donc pas aux touristes de Clermont, aux amateurs de Beauvais, aux amis des arts du département de l'Oise d'aller inopinément frapper à la porte de la chapelle dans l'intervalle des cérémonies dont il n'est pas facile de prévoir la date. Ils s'exposeraient à la disgrâce que nous avons subie et qui consiste en quelques longues heures de méditation forcée dans un cimetière abandonné, en attendant une clef introuvable.

Ne pourrait-on souhaiter enfin à la sculpture étudiée ici une publicité un peu moins restreinte? Sans vouloir faire une gratuite injure aux estimables paroissiens d'Auvillers, on peut aisément conjecturer qu'ils n'attachent pas beaucoup d'importance à une œuvre dont, sans une fortuite rencontre, ils ignoreraient encore la valeur? Il y a donc lieu d'espérer qu'une indemnité juste et préalable, acceptée par la commune de Neuilly-sous-Clermont, permettra un jour à un établissement public, comme le Musée du Louvre ou le Musée de Beauvais, d'offrir au gracieux travail du maître italien un asile plus accessible, une surveillance moins intermittente, une admiration plus constante et plus raisonnée.

LOUIS COURAJOD.

1. Vasari, éd. G. Milanesi, t. II, p. 174.

LES

DESSINS DE VAN DER MEULEN

AUX GOBELINS



Il a été possible d'organiser à la manufacture des Gobelins une exposition limitée des dessins de Van der Meulen. Ces ouvrages n'ont pas trait aux tapisseries, comme on serait tenté de le croire, mais bien aux *Conquestes de Sa Majesté.*

Van der Meulen se mit au service de Louis XIV en 1664 et y demeura jusqu'à sa mort, survenue en 1691. Aux Gobelins il était classé dans *les officiers ayant gages,* ce qui veut dire qu'il était attaché à la maison avec des appointements fixes et qu'il recevait des allocations supplémentaires pour les travaux exécutés en dehors de son emploi.

Il y a lieu de croire qu'il n'a pas eu beaucoup à se louer de son prince; dans un mémoire adressé au ministre, il se plaint de n'être payé que tardivement de la pension de 6,000 livres qu'il touchait aux Gobelins, il dit « *que la quantité de voyages qui m'ont esté ordonner m'ont extrêmement coutez, n'ayant reçu le payement que de trois seulement* ».

Pour essayer de rentrer dans ses frais, il sollicita de Louis XIV l'autorisation de faire graver ses dessins. La permission fut donnée, mais le roi ne lui acheta pas suffisamment d'épreuves, car il demanda à en vendre au public « *pour me couvrir de cette grande dépense* ».

Le Brun l'estimait beaucoup; dans un rapport de 1673 il s'exprime



LA PRISE D'YPRES.

(Dessin de Van der Meulen, aux Gobelins.)

ainsi sur lui : « Le sieur Van der Meulen est un peintre fameux selon moy, que le Roy a appelé de Flandres pour travailler à de grands tableaux représentant les vues de toutes les maisons royales ; il a déjà fait celles de la plupart des villes de Flandres avec les environs, qui sont d'une délicatesse merveilleuse. »

Van der Meulen fut le plus important collaborateur de Le Brun pour les modèles de tapisseries; il travailla notamment aux toiles de l'*Histoire du Roy*, des *Mois*, des *Maisons royales* et des *Saisons*, mais en somme, à la manufacture il était un sous-ordre, pour employer l'expression administrative moderne. Au contraire, comme peintre « des conquestes de Sa Majesté », il était chef de service; en cette qualité il fit plusieurs campagnes avec Louis XIV et de nombreux voyages; il parcourut la Hollande, les Flandres, la Franche-Comté, l'Alsace, les bords du Rhin, pour ses travaux militaires, et diverses provinces de France, pour prendre des vues de pays et de châteaux.

Il n'était pas seul; souvent il était accompagné de Martin le Jeune et d'un autre artiste qu'il appelle *mon homme* et que je n'ai pu spécifier, probablement Sauveur Le Comte voyageant aussi avec lui; dans son atelier des Gobelins il était secondé par Everts, Boot, Vader, Scotin, Jean Paul, Du Ru, Nollet, tous, sauf le dernier, fort inconnus maintenant et sans doute fort obscurs alors. Après la mort de Van der Meulen, de *Monsieur de Melun*, comme on l'appelait ici, on mit les scellés au logement et à l'atelier qu'il occupait aux Gobelins, puis on fit l'inventaire des « tableaux, cartons, dessins, esquisses et bordures » qui s'y trouvaient; on partagea les ouvrages en deux lots; le premier pour le roi qui avait payé les travaux, le second pour la veuve de l'artiste. Je crois que plus tard les deux lots ont été confondus, car j'ai reconnu dans les ouvrages actuellement aux Gobelins, un certain nombre de pièces attribuées à la veuve.

Yvart, *peintre et garde des tableaux et dessins du Roy dans la maison des Gobelins*, fut commis à la garde des objets et autorisé à confier les dessins calqués à Martin et à Le Comte, chargés de continuer les tableaux de leur maître. Yvart et ses successeurs s'acquittèrent si bien de leur mission qu'aujourd'hui la manufacture est encore en possession de plus de 200 dessins au crayon noir et en bistre, aquarelles et gouaches, à l'état d'esquisse ou de rendu. Comme c'est plutôt pour signaler cette collection que pour l'étudier à fond que j'écris cette notice, je serai très bref sur l'impression qu'elle produit et l'intérêt qu'elle présente. Je crois cependant utile de donner la liste des localités dont j'ai reconnu l'existence. Depuis



ÉTUDE POUR LA PRISE D'YPRES.

(Dessin de Van der Meulen, aux Gobelins.

Louis XIV beaucoup de villes ont changé d'aspect, des édifices ont été démolis ; nos dessins pourront, par suite, fournir des renseignements authentiques à ceux qui s'occupent de la reconstitution du passé.

Voici les villes et les forteresses : Aire, Amersfoort, Arnheim, Arras, Aths, Audenarde, Béthune, Beudekom, Bois-le-Duc, Bommel, Bornonville, Bouchain, Brisach, Bruges, Calais, Cambrai, Cassel, Charleroy, Condé, Courtray, Crèvecœur, Culembourg, Deventer, Dinant, Dœsbourg, Dôle, Douai, Dunkerque, Elbourg, Emmerick, Fontenoy, Fribourg, Gand, Genep, Grave, Gravelines, Gray, Harderwick, Joux, Leewe, Levaert, Lille, Luxembourg, Maestricht, Mons, Mont-Cassel, Mont Saint-Éloy, Nœrden, Nimègue, Orsoy, Passage du Rhin, Rees, Rheinberg, Salins, Saint-André, Saint-Omer, Saint-Venant, Santen, Schlestadt, Schenck, Tiel, Tierlemont, Tolhuis, Tournay, Tournus, Utrecht, Valenciennes, Vyanen, Wœrden, Worn, Wesel, Wick-te-Dursted, Ypres, Zutphen, Zwol.

Les châteaux sont : Amboise, Blois, Chambord, Chantilly, Fontainebleau, Marly, Saint-Cloud, Versailles.

Il me semble que la note dominante de ces travaux est le souci de la vérité. Lorsque les dessinateurs s'installaient devant la brèche, ils la prenaient telle que les coups de canon l'avaient rendue praticable : escarpes en ruines, contrescarpes défoncées, pont-levis brisés, canons démontés, tout y est, sauf les morts et les blessés, pour la simple raison qu'au moment du dessin les victimes étaient depuis longtemps enlevées. Les vues de ville d'ensemble ou par détail, sont saisies avec autant de précision qu'on peut le faire lorsqu'on travaille sur ses genoux, ce ne sont pour ainsi dire plus des esquisses de peintres d'histoire mais bien des dessins d'architectes comme Viollet-le-Duc les comprit plus tard, témoin le dessin de la cathédrale d'Arras, qui nous donne une idée fort précise du monument détruit à la Révolution.

Une fois pourvus de documents suffisants, les dessinateurs rentraient aux Gobelins et mettaient au net leurs études ; il y a dans ces rendus un soin tellement accentué qu'on pourrait sans peine calculer la hauteur des clochers et les saillies des bastions. Ce n'était pas seulement par conscience d'artistes que Van der Meulen et son équipe travaillaient ainsi ; ils savaient que leurs dessins allaient passer sous les yeux de Louis XIV. Nous en avons la preuve dans une magnifique vue de Mons par Martin, conservée aux Gobelins, sur laquelle Colbert de Villacerf, surintendant des bâtiments, arts et manufactures de France, successeur de Louvois, a écrit et signé :



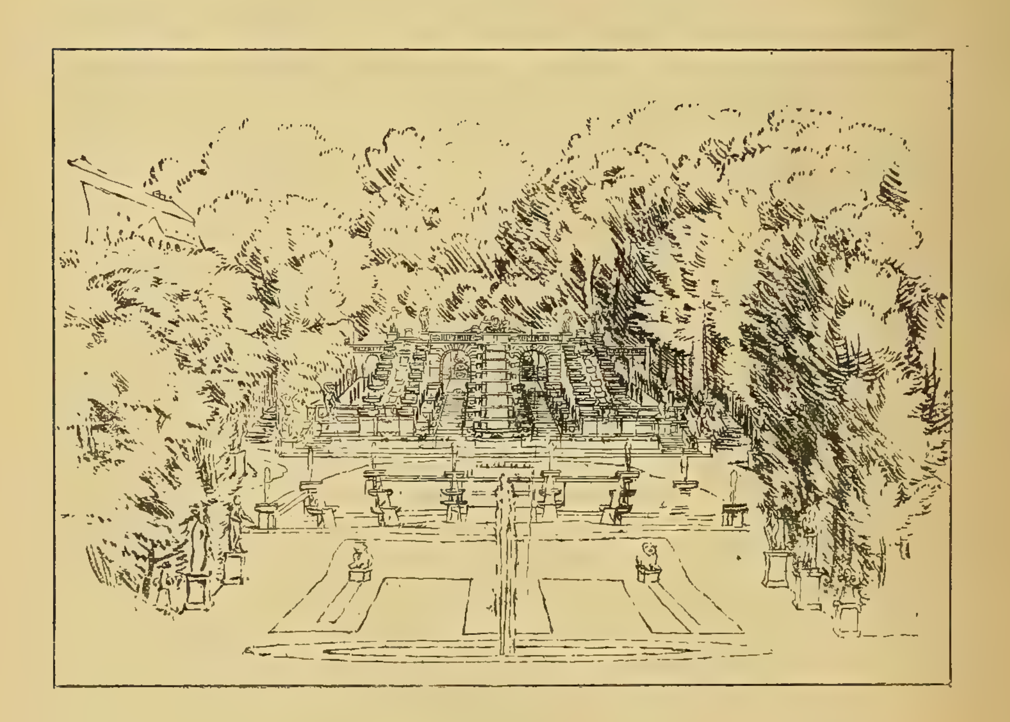
LE RHIN A TOLHUIS.

(Dessin de Van der Meulen, aux Gobelins.)

Le Sr Martin
Le Roy a choisi ce dessein
le 8e d'aoust 1692.
De Villacerf.

Évidemment Louis XIV, malgré sa prodigieuse activité, ne pouvait se faire présenter tous les dessins qu'on exécutait pour les maisons royales, mais on peut croire qu'il tenait à voir spécialement les projets des tableaux de ses conquêtes destinés à ses demeures de Versailles et de Marly, car c'est dans ce but qu'il avait attaché à son état-major Van der Meulen et « ses disciples ». Ces projets comprenaient non seulement les villes conquises, mais des batailles, des camps, des marches, des cortèges, des campements où le souverain tenait naturellement le premier rang; tous sont empreints d'un sentiment juste de la nature; on le sent bien en les regardant. Il en est de mon pays, donc je puis assurer la sincérité avec une douloureuse émotion ; ils représentent Strasbourg.

GERSPACH.



DES TENDANCES DE L'ART DE L'ORIENT ANCIEN

A LA PÉRIODE CHRÉTIENNE

LA SCULPTURE COPTE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



L'on comprend aisément qu'avec de semblables tendances, le premier soin du sculpteur copte fut de donner comme centre à ses compositions les symboles de la foi chrétienne et de faire converger vers eux tout l'effort de son ornementation. Un christ que nimbe une couronne, une croix encadrée de fleurons ou à demi voilée sous des feuillages, voilà ce qu'avant tout il doit songer à mettre en évidence, le reste n'est qu'un accessoire et qu'un revêtement. Mais, le champ du décor se faisait-il grand, quels moyens lui restaient d'en couvrir l'étendue? Isolé sur un fond nu, rapetissé par la grandeur du vide, le symbole lui fût apparu humble, triste et abandonné. Or si l'Oriental veut l'étalage du signe extérieur de sa foi, la richesse du décor aussi l'attire. A ses yeux ce signe n'existe que s'il se fait tout-puissant : il lui faut l'image de la force, le faste de la magnificence, l'impression de l'absolu. La solution du problème était délicate sans doute, car, des années durant, le Copte la poursuivit sans parvenir à la trouver. Devenu schismatique, l'ardeur du sectaire réveille enfin en lui le

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. VII, 3e période, p. 422 et t. VIII, p. 80.

souvenir de l'un des procédés les plus expressifs que lui aient légués ses ancêtres : cette répétition de l'image ou du mouvement, d'un effet si intense, qu'elle suffit à nous faire sentir la grandeur des vieux pharaons. Une fois encore, il reprend ces réseaux de carrés, de cercles et de losanges qui, jadis, ont servi à la décoration des plafonds des tombes; il y grave des semis de croix et en revêt des murs entiers. Ainsi répété à l'infini, le symbole se transfigure : l'impression qui en émane se développe à mesure que le décor grandit. Immense, elle devient sublime : le regard erre sur sa surface sans trouver où se reposer. Un moment, dans l'assemblage de quelques-uns de ces carrés, de ces cercles ou de ces losanges, il croit voir se profiler une forme étrange. Va-t-il plus loin; l'image ainsi construite aussitôt change et se déforme, puis une autre surgit plus fantastique encore. La continuité agrandit les lignes et l'esprit demeure étonné, subjugué et comme écrasé.

Telles sont, à grands traits, les phases par lesquelles a passé en Égypte l'évolution de la sculpture à l'époque chrétienne. Les caractères en sont nets et tranchés. Tout d'abord, en devenant chrétienne, l'Égypte n'entend point renoncer à sa foi antique; c'est au contraire le christianisme qu'elle entend modifier au gré de ses anciennes conceptions. Logiquement, elle se contente d'effacer de ses bas-reliefs les noms des divinités du Panthéon païen pour y graver le monogramme de Jésus. Puis, les Grecs lui imposent les thèmes et les procédés de la sculpture de Byzance; mais cet art lui répugne et lui reste étranger; si étranger, que jusqu'aux copies des modèles byzantins portent le sceau de la tradition antique. Est-ce un chapiteau; ses volutes seront contournées et décorées selon le style du Bas-Empire : des feuillages s'épanouiront à son pourtour, de même que s'il avait été taillé par un artiste grec; mais un buste de femme émergera du feuillage, qui semblera descendu d'un bas-relief saïte de la XXVIe dynastie, comme pour protester de cette répugnance de l'Égypte pour l'art gréco-byzantin; puis, une à une, ses affinités de race remontent à la surface; des dissensions religieuses se produisent et la sculpture se modifie à mesure que le trouble grandit. La ligne se rigidifie, le modelé humain s'efface, des agencements décoratifs usurpent sa place, se développent et se combinent au gré du tempérament égyptien. Rendue à elle-même, elle oublie cette phraséologie de pierre qu'un instant elle a bégayée, pour ne conserver que le signe extérieur de sa religion. A son tour, l'expression de ce signe entre ses mains se modifie. Pour elle, ce ne doit point être le symbole consolateur de

l'humanité souffrante, l'expression de la résignation en Dieu et de



STÈLE FUNÉRAIRE; ASSEMBLAGE DE ROSACES.

(Musée égyptien du Caire.)

l'amour du prochain : il lui faut un emblème d'autorité et de puissance; pour cela, l'artiste a recours à des semis réguliers de croix :

mais pour les répéter ainsi, il les entoure et les encadre; et de l'assemblage de ces ornements et de ces encadrements naît le système des combinaisons de polygones réguliers.

C'est alors que paraît l'Islam, qui, lui aussi, se trouvait par l'une de ses lois organiques obligé de s'écarter de la forme animale ou humaine; qui, lui aussi, se trouvait, de même que le christianisme de l'époque copte, obligé de pourvoir à la décoration de ses sanctuaires, sous peine d'en voir amoindrir l'éclat. Ces deux conditions menaient par des causes diverses à un résultat semblable. Quoi d'étonnant alors que celui-ci se soit contenté d'emprunter les motifs de celui-là; qu'il leur ait fait subir les modifications nécessaires et se les soit appropriés?

Aussi, sous les premiers Kalifes, Omniades, Toulounides ou Fatimites, est-ce le style copte que sur tous les monuments on retrouve. La rosace, l'enroulement, les feuillages conservent d'abord un rôle considérable dans les premières compositions des artistes arabes, pendant qu'à côté d'eux l'élément polygonal se complique sans occuper encore le premier rang; et si grande est même alors la ressemblance du style des deux écoles, que telle œuvre des Fatimites pourrait être classée comme œuvre copte, n'était l'absence de la croix.

A considérer ces monuments, on reconnaît de suite en eux les caractères d'une époque transitoire; époque incertaine et qui cherche sa voie, entre un passé qu'elle dépouille, et l'expression insatisfaite de ses aspirations. Or, ce passé que cherche à dépouiller l'art des premières dynasties musulmanes, ce sont ces panneaux faits d'enroulements, de rosaces, de méandres et d'entrelacs : et l'expression de ses aspirations secrètes, ces essais de combinaisons polygonales auxquels il s'applique, inhabile qu'il est à se jouer avec les fractions d'angle dont la somme doit être égale à deux angles droits. Pourtant, vers la fin du règne des Fatimites cette tendance se dégage, se dessine et s'affirme : les rosaces se changent en polygones sphériques, dont les courbes vont sans cesse s'aplatissant; puis, le rayon de tous les arcs s'allonge encore, jusqu'à ce que l'artiste ayant enfin vaincu la difficulté des combinaisons multiples de fractions d'angles touche à cet idéal qu'il entrevoyait aux temps coptes dans ces réseaux de carrés, de cercles et de losanges, au centre desquels il étalait la croix.

Cette révolution accomplie, l'avenir de l'art oriental appartient aux polygonistes et l'arabesque ne sert plus guère qu'à orner quel-



STÈLE FUNÉRAIRE; ASSEMBLAGE DE CERCLES.

(Musée égyptien du Caire.)

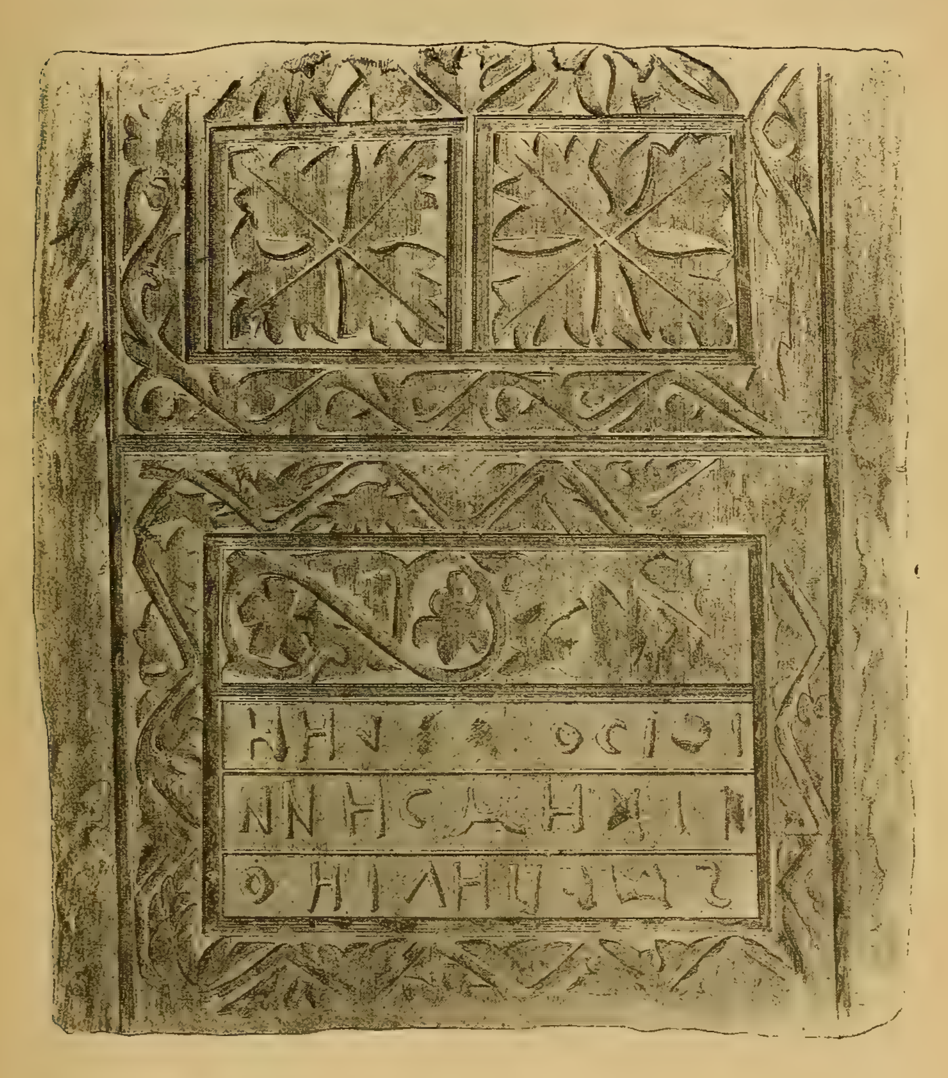
ques motifs principaux. Seules, les miniatures destinées à illustrer les korans en conservent la finesse et la fière allure, finesse et allure empruntées par elles aux lettres ornées et aux encadrements des vieux manuscrits religieux.

Au résumé, l'art copte est avant tout un art de tendances qui n'a pas eu le temps de s'épurer et de s'idéaliser. Obligé de se reconquérir pour redevenir lui, il s'attarde aux difficultés de la route, et son seul rôle dans l'histoire de l'art est d'être le lien qui rattache l'art des Kalifes à l'art de l'antiquité. Art pauvre, maladroit et chétif, il est resté impuissant à atteindre au fini de la facture, et l'on s'est éloigné de lui, sans même se demander la raison de cette maladresse et de cette pauvreté, pourquoi certaines formes ont suffi à soulever ses répugnances, pourquoi certaines combinaisons de lignes ont eu le don de le captiver, pourquoi ses retours continuels vers les motifs du style antique, pourquoi sa persistance à s'éloigner des arts d'imitation.

Cette raison en est surtout que l'Égypte qui, de toute antiquité, s'était complue à cet état d'âme que la théologie a nommé « la délectation morose », traverse en devenant chrétienne une crise d'une extraordinaire intensité. Elle s'attache alors davantage aux impressions abstraites qu'exhalent les combinaisons architecturales et les assemblages de formes symétriques; l'aspect réel des choses lui est de plus en plus indifférent et peu à peu ainsi un style se forme, style incomplet, style embryonnaire, style barbare si l'on veut, mais qui, cependant, constitue une manière, une manifestation, une étape, sinon de l'art, du moins de l'histoire de l'art.

Qui pourrait même affirmer que cet art obscur n'influença en rien l'art de l'Occident chrétien? Certains détails des monuments byzantins de l'Italie orientale rappellent d'une manière frappante certaines formes propres à l'art de l'Égypte chrétienne. Les lions qui soutiennent les colonnes du porche du dôme de Palerme ou de San-Zeno de Vérone, ressemblent singulièrement aux lions coptes, tant par la pose que par le détail du modelé. Les façades de San-Frediano à Lucques ou de Saint-Cyriaque à Ancône ont un étrange air de famille avec les façades des églises coptes des IXe et Xe siècles que nous montrent les stèles d'Erment. Les détails architectoniques de plusieurs autres églises de cette région qui va de Ravenne à Ancône sont de point en point identiques à certains détails de l'ordonnance de l'*Église suspendue* et du *Dier Abou Sergah* (Sainte Serge) au Vieux Caire ou de l'église de Naggadah en Haute-Égypte; et, ce

qui ajoute à l'importance de cette coïncidence, c'est que jusqu'ici ces combinaisons étaient considérées comme appartenant en propre à la vieille architecture italienne. Sur aucun des monuments byzantins de



STÈLE FUNÉRAIRE; ASSEMBLAGE DE CARRÉS.

(Musée égyptien du Caire.)

Grèce ou d'Asie Mineure ne s'en retrouve la trace. En faudrait-il conclure que l'Italie byzantine les ait empruntées à l'Égypte copte? La chose en elle-même n'est pas impossible. Jusqu'aux derniers jours de l'empire d'Orient les petites républiques gréco-italiennes se trouvèrent en rapports constants avec l'Égypte. Leurs vaisseaux sans

cesse en croisière sur les côtes du Levant venaient régulièrement faire relâche à Alexandrie et les compétitions politiques et religieuses qui faisaient alors de cette ville le foyer de toutes les intrigues y attiraient les diplomates et les théologiens les plus influents. Certains sanctuaires ne pouvaient manquer d'éveiller la curiosité pieuse des étrangers ainsi amenés par l'une ou l'autre de ces causes. Au *Dier Abou Sergah* l'on montre encore aujourd'hui au visiteur la crypte, où



DALLE COPTE; ASSEMBLAGE DE LOSANGES.

(Musée égyptien du Caire.)

la légende veut que la Vierge et saint Joseph se soient reposés pendant leur fuite à travers l'Égypte. Ces pèlerins qu'animait la plus ardente foi, songèrent-ils à reproduire le décor du sanctuaire que leur piété leur faisait voir comme entouré d'une grâce divine? Peut-être; car, c'est un symbole, en effet, que toute la façade de ces églises : les ceps de vigne qui rampent sur leur portail ne sont là, que pour symboliser le sang du Christ, et les deux rosaces que l'on voit au haut du monument, son corps. Mais, en l'état actuel de la question, il serait téméraire d'émettre une opinion trop absolue; tout ce que l'on peut faire est de réunir le plus grand nombre possible de documents et de les soumettre à un minutieux examen critique.

Encore une fois, ce qui rend surtout la période copte intéressante

est avant tout de constituer le lien qui rattache l'art antique à l'art des Kalifes; de faire que par un singulier effet de l'immuabilité des instincts de la race égyptienne, l'art musulman procède de l'art chrétien le plus exalté; de réunir en elles les dernières tendances plastiques de l'art grec, les derniers essais de l'art conventionnel de l'Égypte et les premières combinaisons polygonales; de faire, enfin, que l'art sorti de l'Égypte pour aller exprimer la foi de tout le vieux monde, passant d'Assyrie en Grèce, de la Grèce à Rome, revienne de Rome à Constantinople et de Constantinople à son berceau, pour y mourir, — et y revivre sous une forme nouvelle.

AL. GAYET.



CORRESPONDANCE D'ITALIE

LA RÉORGANISATION DES MUSÉES FLORENTINS

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

II. — LE MUSÉE DE SANTA-MARIA DEL FIORE



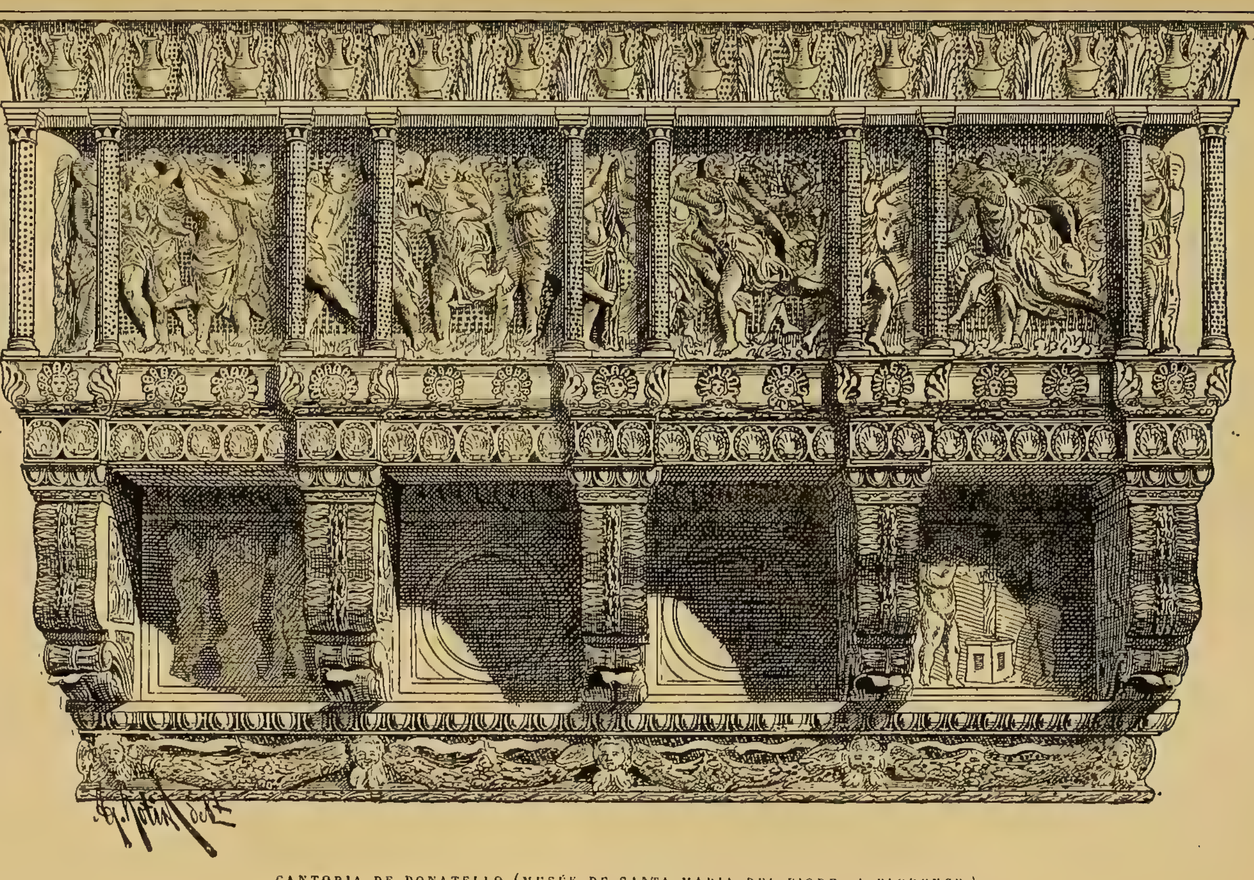
'ŒUVRE du Dôme se composait autrefois d'une salle médiocrement éclairée, où un vieux gardien vous montrait le fameux autel d'argent du baptistère et les anciens projets pour la façade de la cathédrale; le reste formait un parfait désordre où il était malaisé de se reconnaître. Maintenant que l'administration de M. del Moro a été substituée, ou pour mieux dire juxtaposée à celle des chanoines, c'est un petit musée d'organisation excellente, où les moindres reliques d'art, dûment étiquetées et cataloguées, se présentent sous l'aspect le plus agréable. Nous allons le parcourir, en nous arrêtant aux bons endroits.

Le bâtiment de l'Œuvre est situé derrière le chœur de la cathédrale. Une cour, décorée de cartouches et d'inscriptions anciennes, introduit dans le vestibule, qui renferme le buste de Brunelleschi, par Andrea Cavalcanti, et deux lunettes de terre cuite, dont l'une, représentant Dieu le Père entre deux anges, dans le style de Baldovinetti, est classée par MM. Cavallucci et Molinier comme œuvre de Luca della Robbia.

Une salle de rez-de-chaussée, ou plutôt un second vestibule, réunit de nombreux fragments sculptés, morceaux antiques sans intérêt, chapiteaux, colonnettes et frises provenant du Dôme et du Campanile, inscriptions sépulcrales prises aux degrés de l'ancienne façade. Mais il y a là une œuvre de premier ordre, une statue de la Vierge avec l'Enfant, d'école pisane du XIVe siècle, qui, selon la tradition, était placée, dans la façade primitive, au tympan de la porte majeure. Elle est charmante, cette Vierge, dont les proportions et l'attitude ont été calculées pour l'emplacement qu'elle devait occuper; l'Enfant Jésus, qu'elle soulève de ses bras pour le présenter au peuple de Florence, ébauche un geste de bénédiction si candide et si sérieux!

Le long de l'escalier, voici d'abord un important morceau décoratif, provenant de la porte de Santa Reparata, par Arnolfo del Cambio, une architrave et un tympan rehaussés de mosaïque dans le style des Cosmas. Puis une dizaine de bustes

1. Voir *Gazette*, 3e période, t. VII, p. 506.



CANTORIA DE DONATELLO (MUSÉE DE SANTA-MARIA DEL FIORE, A FLORENCE.)

ou de têtes d'époques diverses : la tête d'une statue de l'Abondance, dans le goût d'Andrea Pisano; deux têtes d'apôtres, provenant peut-être des statues de la façade (nous en avons deux au Louvre), et des bustes de personnages romains, de ces imitations de l'antique qui furent si nombreuses au XVIe siècle. Enfin vingt-quatre bas-reliefs représentant des saints et des prophètes, par Baccio Bandinelli et Giovanni dell' Opera, toute une moitié du chœur de la cathédrale, supprimée en 1842 pour faire place à un vitrage.

Nous entrons dans une admirable salle éclairée de haut, et couverte d'une toiture à charpente visible. C'est là, faisant face l'une à l'autre, que l'on a fixé aux murs les deux tribunes d'orgue, enfin reconstituées, de Luca della Robbia et de Donatello. Elles ont toute une histoire, ces tribunes dont les bas-reliefs d'enfants chantant et jouant d'instruments de musique sont photographiés à tous les coins de Florence. En 1431, l'Œuvre du Dôme allouait à Luca di Simone di Marco della Robbia le travail d'une *cantoria* ou tribune d'orgue; en 1434, elle allouait à Donato di Niccolo di Betto Bardi (Donatello) le travail d'une seconde *cantoria*, ces deux tribunes devant être placées sur les portes des deux sacristies du Dôme [1]. La commande fut exécutée fidèlement par les deux artistes, et les tribunes, installées à l'endroit désigné, y demeurèrent jusqu'en 1688. Cette année-là, nous apprend M. del Moro dans son excellent Catalogue, à l'occasion du mariage du prince Ferdinand avec Violante Béatrice de Bavière, les *cantorie* furent jugées insuffisantes; on enleva les bas-reliefs avec leur encadrement architectural, et l'on appuya sur les consoles restantes deux tribunes de bois plus vastes. Puis, en 1845, on enleva également ces consoles de marbre et les *cantorie* de bois pour faire place

1. M. del Moro, dans son Catalogue du Musée de Santa-Maria del Fiore, publie pour la première fois, d'après l'Archive du Dôme, deux documents relatifs à ces commandes, qu'il peut être utile de reproduire ici :

« 20 *marzo* 1438. Deliberaverunt quod provisor Opere scribat ad librum] Opere in creditorem dº Opere Lucam Simonis Marci della Robbia pro infrascriptis quantitatibus pecunie videlicet :

« Pro quinque becchatellis cum cimasiis pergami de marmore facti in Ecclesia maiori a1 rationem florenorum auri decemsettem sold. quattuor et denariorum duorum ad aurum pro quolibet becchatello cum cimasia;

« Et ad rationem florenorum quadraginta quinque sold. quattuordecim et denariorum trium ad aurum pro otto membris accanalatis et basis et capitellis in totum;

« Et ad rationem florenorum auri quattuor soldorum trium et denariorum quattuor pro una cornice grossa cum litteris et cum dentellis in totum brachiorum quattuordecim et unius sexti alterius brachii pro quolibet brachio;

« Et ad rationem florenorum auri quattuor pro una cornice grossa sine dentellis alinguazzata brachiorum quattuordecim et quattuor quintorum brachii, pro quolibet brachio ;

« Et ad rationem librarum quattuor unius fregi cum litteris brachiorum novem et unius tertii brachii pro quolibet brachio;

« Et ad rationem librarum trium et sold. decem pro una cornice que vadit (*inter becchatellos*) in totum brachiorum sex et unius quarti alterius brachii pro quolibet brachio;

« Et ad rationem soldorum decemsettem pro una correggina marmoris albi brachiorum duodecim, pro quolibet brachio;

« Et in totum florenorum ducentorum sexaginta sex et sold. otto ad aurum. »

« 12 *ottobre* 1439. Deliberaverunt quod comprestetur Donato Betti Bardi intagliatori, libras 300 bronzi pro quadam texta que debet fieri in perghamo per eum facto ex parte posteriori in quadam bucha sive foramine subtus dictum perghamum, prout est una alia texta. »



CANTORIA DE LUCA DELLA ROBBIA (MUSÉE DE SANTA-MARIA DEL FIORE A FLORENCE).

aux médiocres tribunes de pierre qui subsistent aujourd'hui. Cependant, en 1822, l'on plaçait les bas-reliefs de Donatello et de Luca della Robbia dans la Galerie des Offices, d'où ils passaient au Musée du Bargello; les parties architectoniques des deux œuvres, oubliées jusqu'en 1867 dans les magasins de l'Opera del Duomo, y étaient retrouvées par l'architecte De Fabris, et déposées également au Musée National. C'est là que nous avons admiré ces glorieux fragments, posés au long des murailles de la grande salle aujourd'hui consacrée à Donatello, et si bien à la portée des yeux et de la main qu'on en pouvait scruter les moindres finesses.

Cette exposition provisoire annonçait de grands dessins. « En 1883 (je cite les propres termes de M. del Moro), la Députation de l'Œuvre, sur la proposition des architectes de l'Œuvre, demandait au directeur des Galeries et Musées royaux la restitution des parties architectoniques aussi bien que des bas-reliefs... La commission permanente des Beaux-Arts, résidant à Rome, à qui le ministère soumettait la question, fut d'avis contraire à la réinstallation des tribunes dans le Dôme, et exprima l'opinion qu'il valait mieux les placer dans le grand salon du Musée national. Mais ni l'intérieur du Dôme ni le salon du Musée ne furent jugés par le public convenir à une bonne exposition des tribunes. La Députation eut alors l'idée de créer le nouveau Musée au double but de procurer aux tribunes un emplacement digne d'elles et d'y recueillir les nombreuses œuvres d'art qu'elle possédait. » Et c'est ainsi que l'on peut voir en bonne lumière, à une hauteur convenable, ces deux chefs-d'œuvre enfin recomposés et vraiment complets.

Maintenant qu'ils sont en face l'un de l'autre, on peut à meilleur droit qu'auparavant se poser l'éternelle question : auquel donner la préférence? Je demande la permission de traduire ici les prudentes paroles de notre vieux Vasari, dans sa Vie de Luca della Robbia. Il commence par la description de la première *cantoria*. Luca s'était proposé pour thème d'illustrer en bas-reliefs le psaume 150, qui célèbre les louanges du Seigneur : « *Laudate eum in sono tubæ : Laudate eum in psalterio et cythara*, etc... »; et l'on peut lire, gravés en une longue frise au dessous des bas-reliefs, les versets qui les expliquent. « De cette œuvre, dit Vasari, Luca fit au soubassement, en quelques histoires, les chœurs de la musique qui chantent en divers modes; et il y mit tant d'étude et si bien lui réussit ce travail, que, encore qu'il soit élevé de terre de seize brasses, on découvre le gonflement de la gorge de qui chante, le battement des mains de qui régit la musique sur les épaules des enfants, et en somme diverses actions plaisantes que suscite la joie de la musique. Puis sur la corniche de cette œuvre Luca fit deux figures de métal dorées [1], à savoir deux anges nus, traités bien habilement, comme est l'œuvre entière, qui fut tenue pour chose rare : bien que Donatello, qui fit ensuite l'ornement de l'autre orgue qui est en face de celui-là, ait fait le sien avec beaucoup plus de jugement et de pratique que Luca n'avait fait, comme on dira en son lieu; parce qu'il traita cette œuvre presque toute en ébauche et sans la finir délicatement, en sorte qu'elle apparût de loin beaucoup mieux, comme elle fait, que celle de Luca : laquelle, bien que faite avec bon dessein et diligence, fait néanmoins, avec sa délicatesse et son achèvement, que l'œil par la distance la perd et ne la découvre pas bien, comme on fait celle de Donato presque seulement ébauchée. A laquelle chose doivent avoir grande attention les artistes, parce

1. Elles sont aujourd'hui perdues.

que l'expérience fait connaître que toutes les choses qui se placent loin, qu'elles soient peintures ou sculptures ou toute autre œuvre semblable, ont plus de fierté et de force si elles sont une belle ébauche que si elles sont finies... »

Les remarques de Vasari, très valables sans doute lorsque les *cantorie* étaient logées dans le crépuscule de la cathédrale, perdent leur raison d'être dans la salle lumineuse de l'Opera del Duomo. Le charme minutieux de Luca, cette observation fidèle et fine des gestes et des visages, cette infinie délicatesse des mouvements enfantins, triomphe aisément de la fougue très vivante, mais un peu confuse de Donatello. Il faut ajouter que l'encadrement des bas-reliefs de Luca, d'un ensemble très simple et classique, contribue à faire valoir par son harmonie les panneaux en relief. Au contraire, l'architecture de Donatello semble lourde et heurtée. Sa danse d'enfants disparaît en partie derrière des balustres accouplés deux par deux et pailletés, ainsi que tout l'encadrement, d'une mosaïque d'or. La frise supérieure, ornée d'un décor de vases alternant avec des feuilles d'acanthe, sur ce même fond de mosaïque, est d'un effet médiocre. Le large soubassement et la frise inférieure sont plus agréables, avec leurs petits mascarons rehaussés d'émaux bleus ou verts, leurs coquilles de marbre et ces têtes d'anges que relient des cordons de fleurs et de fruits. Hors des grandes niches rondes que l'on aperçoit entre les consoles du centre, deux têtes de bronze, aujourd'hui perdues, devaient saillir en haut-relief. Peut-être les critiques à formuler doivent-elles être imputées à l'éclairage actuel plutôt qu'à une erreur du grand Donatello; car cet ensemble, très fouillé, ravivé de notes énergiques et colorées, qui détone et surprend en pleine lumière, paraît au contraire fort bien entendu pour attirer l'œil dans la demi-clarté du Dôme.

Avec les célèbres *cantorie*, l'œuvre d'art qui s'impose immédiatement à l'attention dans cette noble salle est le grand retable d'argent du baptistère, orné d'histoires de la vie de saint Jean-Baptiste. Cette merveille d'orfèvrerie est trop connue pour qu'il faille la décrire à nouveau, de même que la croix d'autel en argent, ornée de statuettes, de bas-reliefs et d'émaux translucides, exécutée par Antonio Pollaiolo et Betto di Francesco Betti; on trouvera dans le catalogue de M. del Moro les documents qui les concernent. Mais il reste encore à mentionner nombre de petits monuments curieux, dont plusieurs mériteraient une étude : ainsi ces deux tables de mosaïque byzantine, du XIe siècle, où sont représentés les principaux faits de la vie du Christ et de la Vierge; ainsi plusieurs tableaux florentins, parmi lesquels une très jolie madone de Taddeo Gaddi Le saint Zanobi en mosaïque incrustée de pierres fines, par Monte di Giovanni di Miniato (1405), la Vierge et l'Ange de l'Annonciation, deux statuettes de Niccolo di Piero Lamberti, un exquis bas-relief, la Madone et l'Enfant entourés d'anges, par Agostino di Duccio, peuvent être admirés, même dans ce voisinage redoutable des grands sculpteurs et des grands orfèvres du XIVe et du XVe siècle.

Une dernière salle renferme les modèles et les projets dessinés pour la façade du Dôme, du XVIe siècle jusqu'à nos jours, ainsi que des modèles de la coupole et des essais de décoration du tambour, la seule partie du Dôme qui demeure encore inachevée.

ANDRÉ PÉRATÉ.

(La fin prochainement.)

CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE

LES EXPOSITIONS D'ÉTÉ DE LA ROYAL ACADEMY ET DE LA NEW GALLERY. — LA VENTE LEYLAND. — LES PRÉRAPHAÉLITES ET LES MAITRES ANCIENS AU GUILDHALL. — LES FLAMANDS DU XVe ET DU XVIe SIÈCLE AU BURLINGTON FINE ARTS CLUB. — LES VENTES DUDLEY ET MAGNIAC.



UICONQUE s'est intéressé aux diverses et trop rares occasions où s'est manifestée chez nous la peinture anglaise, et, sans avoir eu le bonheur de voir les Expositions universelles de 1855 et de 1867, même de 1878, a encore dans les yeux l'impression vive que lui firent en 1889 les salles si claires et bien rangées, si nettement particulières et autonomes, si voulues d'aspect de nos voisins britanniques, ne passe pas le détroit sans une certaine émotion curieuse. Quelques tableaux ou dessins égarés çà et là dans nos Salons, ont réveillé de temps en temps ses souvenirs. Cette année encore, le chef incontesté de l'école préraphaélite moderne, M. Burne-Jones, exposait au Champ-de-Mars, à côté de belles têtes d'étude où l'on trouve en germe tout son rêve, une série d'illustrations ingénieuses pour l'*Enéide*, dont nous aurons prochainement le plaisir de montrer quelques-unes aux lecteurs de la *Gazette*. Il semble que, de nos jours surtout où l'on parle tant d'idéalisme, un voyage en Angleterre doive nous donner accès à la Terre promise, au pays bienheureux où s'épanouit librement la fleur des inspirations mystiques.

L'époque, d'ailleurs, est particulièrement favorable pour les curieux, à la recherche de joies artistiques en tout genre. La saison ici, comme on sait, dure plus tard qu'à Paris, et les Salons de Londres, des expositions diverses d'anciens ou de modernes, de grandes ventes attirent tour à tour l'attention. Tandis que les amazones cavalcadent dans Hyde-Park aussi nombreuses que l'herbe des champs, de jeunes miss esthètes, le crayon en main, notent soigneusement à l'Academy d'aimables fadeurs qui leur plaisent. Les uns courent à Epsom parier sur des chevaux, les autres vont chez Christie pousser les tableaux en vente. C'est un sport comme un autre et où l'on se ruine. A l'Exposition du Guildhall, qui est toute démocratique et faite pour l'instruction des masses, les gens du peuple coudoient les grandes dames : on s'étouffe devant les œuvres anciennes d'Holman Hunt ou de Millais; on se recueille devant Turner ou Reynolds. Au Burlington club, où sont



LE MIROIR DE VÉNUS, PAR M. BURNE-JONES.
(D'après une photographie de M. Fr. Hollyer.)

de précieux tableaux des maîtres flamands du xve et du commencement du xvie siècle, on est entre soi, on cause, on prend le thé. Le public, en ces exhibitions variées, est souvent aussi intéressant à étudier que la peinture; il la complète et l'explique.

La première impression éprouvée aux Salons de la Royal Academy et de la New Gallery, qui sont parmi les plus importants de Londres, et à distinguer nettement des entreprises plus ou moins commerciales qui fourmillent dans New-Bond-street et dans Piccadilly, est un peu désillusionnante. De méchantes langues nous disent, il est vrai, que l'art anglais n'est pas là. Mais alors où est-il? dans quel atelier? chez quel artiste? Nous ne les en croirons pas trop, et découvrirons peut-être, dans la masse des productions écœurantes et doucereuses, genre boîtes à bonbons, quelques œuvres clairsemées, quelques noms, dignes de mémoire.

En première ligne, il faut placer M. Watts. Bien qu'il ne soit représenté ici que par des tableaux relativement secondaires, tandis qu'au Guildhall sont de lui des chefs-d'œuvre, nous ne saurions passer indifférents devant les manifestations, quelles qu'elles soient, du plus poète peut-être et du plus lyrique des artistes anglais contemporains. Sa robuste vieillesse vaut son âge mûr pour la profondeur des pensées et la hauteur des vues. A peine la main parfois a-t-elle un peu de défaillance. C'est toujours cette exécution musicale et brillante, ces vibrations de tons chaudement colorés, que Fantin-Latour lui a empruntés, s'en faisant en France une originalité. Ce sont toujours ces sujets philosophiques et graves, où il met toute l'ardente conviction de son âme et un accent presque religieux. Si le petit tableau de la New Gallery qu'il intitule *A flot*, un Amour glissant à la surface des eaux, est, malgré le charme du coloris, d'assez médiocre envergure pour lui, en revanche, un beau et large portrait de Walter Crane, et surtout la grande toile, où il a chanté l'austère mélancolie de la mort (*Sic transit*), nous le montrent fidèle à ses inspirations d'autrefois. Rien de plus simple comme effet : un cadavre couché sur la dalle du tombeau, la tête fortement rejetée en arrière, qu'on devine, ainsi que les pieds et les bras saillants sous le linceul; à terre, amoncelés, tous les les accessoires qui symbolisent les joies et les triomphes de la vie; et, en haut, cette triste inscription, cette moralité, en caractères archaïques,

« What I spent, I had!
What I saved, I lost!
What I gave, I have! »

Il y a en M. Watts du philosophe, et aussi du prédicant.

Sir Frederick Leighton, l'illustre président de la Royal Academy, est plutôt sculpteur que peintre. Il ne nous a jamais habitués au fondu des tons ni aux accords délicats; mais il aime l'antiquité, ce qui fait sa gloire. Songe-t-on à toute l'influence qu'a pu avoir sur l'école anglaise contemporaine la présence au British Museum des marbres du Parthénon et d'autres nombreux débris de la Grèce? Watts s'en est inspiré pour son système de draperies. Leighton en a vécu, exagérant en dureté tous les plis, traitant les plans par vastes masses, et les coloriant de tons entiers, violents, acides et cruels, un peu en barbare. Il est telle de ses toiles qui, pour le poli et la froideur de l'exécution, autant que pour la banalité aimable du

sujet, nous rappelle Bouguereau, mais un Bouguereau anglais très monté en couleur (*Bacchante, A la fontaine*). Où il se distingue de son rival français, c'est qu'avec plus de style il a parfois des idées. Ses *Morts ressuscitant de la mer* visent à la grandeur. Son *Jardin des Hespérides* surtout a la note brillante et colorée, l'aspect délicieux d'une féerie.

Quelques autres peintres nourris également de l'antiquité ne méritent pas de nous arrêter très longtemps : MM. Albert Moore, Poynter, même Alma-Tadema, le maître sans rival pour rendre en de petites scènes merveilleusement fouillées, avec marbres, bronzes, tous les accessoires connus, toutes les adresses de son pinceau dans la nature morte, la vie intime de la vieille Rome. Il est vrai qu'il en emprunte surtout les modèles à l'Angleterre. Conçoit-on la joie que procurent à une âme anglaise des sujets comme le *Baiser*, une jeune fille embrassant sa petite sœur qui revient du bain; la *Salutation silencieuse*, un jeune homme qui vient déposer des roses sur les genoux de sa fiancée endormie? Cela jette dans de vagues extases, dans de touchantes rêveries.

Le genre est la plaie de l'école anglaise; il en gâte tout. Le préraphaélite d'autrefois, sir John Everett Millais, s'y est perdu, et ses envois de cette année ne le relèveront guère à nos yeux. La *Petite fleur bleue de véronique*, la *Douce Emma Moreland* sont des figures sentimentales dans le genre des *Bubbles*, le fameux Pears'soap partout affiché sur les murs de Londres. Il serait impossible du reste de citer tous ceux qui le suivent dans les voies de l'émotion facile, qui s'égarent avec lui dans la mondanité. Seul, M. Leslie nous charme par un sentiment bien anglais, autant que par la grâce de l'arrangement et la douceur relative des teintes, dans l'unique tableau qu'il expose à l'Academy, voué comme toujours aux jeunes filles, la *Reine des roses*. La peinture d'histoire, qui vit à peine ici comme une dépendance de la peinture de genre, n'est représentée que par MM. Orchardson et Pettie, tous deux amis des tonalités rousses, des huiles un peu rances, où semble s'être déposée l'essence des vieux tableaux. On sent en eux les élèves dociles de Gainsborough et de Reynolds. Le *Napoléon à Saint-Hélène*, de M. Orchardson, en train de dicter le récit de ses campagnes au comte Las Cases, et qui se promène, agité comme un lion en cage, dans sa petite chambre, n'est pas dénué de tout intérêt historique, le *Prince Charles* de M. Pettie également; mais la peinture y est si travaillée et recuite, que la forme fait presque oublier le fond.

Incomparablement supérieurs à tous ces artistes, au moins comme tendances, sont quelques peintres, jeunes pour la plupart, qui, sans se rattacher directement à Watts ou à Burne-Jones, manifestent pourtant nettement l'intention de rester dans le rêve. La *Circé invidiosa* de M. Waterhouse, debout sur un dragon ailé de nageoires, à la surface des eaux, versant d'un vase la liqueur magique qui empoisonne et verdit la mer autour d'elle, est d'une invention curieuse. Moins originale peut-être, la *Mater triumphalis* de Mrs Swinnerton, à la New Gallery, une femme nue aux chairs ambrées qui s'étire, couronne d'or à ses pieds, devant la mer au bleu profond, sorte de Vénus marine, de Beauté reine portant dans ses flancs le monde, a du moins ferme allure et grand style. L'*Orphée* de M. Solomon, enfin, quoique plus mêlé de formule académique, montre beaucoup d'ingénuité et de grâce dans le renouvellement de l'antique légende.

Le courage nous manque pour étudier les innombrables portraits de l'un et l'autre Salon. Est-ce le genre qui a faibli? Sont-ce nos impressions qui on

changé ? Nous ne retrouvons pas l'émotion particulière éprouvée devant quelques-uns de ceux qui figuraient à l'Exposition universelle de 1889. Il est vrai qu'ils étaient moins nombreux et plus choisis. Des images toujours les mêmes, qui veulent être expressives, sentimentales, atteindre à la profondeur : voilà ce qu'on rencontre dans l'art, d'ailleurs énergique et puissant du professeur Herkomer, délicat et un peu frêle de MM. Ouless et Luke Fildes. Or, si l'air inspiré ne messied pas à un Gladstone ou à un cardinal Manning, il ne faudrait pas le prodiguer au dernier des bourgeois. C'est le défaut de beaucoup de ces portraits : rarement, ils sont simples ; volontiers, ils dépassent la mesure et aboutissent à la tête d'expression. La distinction, l'élégance et une simplicité relative recommandent ceux de M. Shannon, à la New Gallery. On mettra hors de pair l'excellent *portrait de M. Pettie* dans son atelier, en train de peindre, par M. Cope; celui de *S. R. Platt, esq.* représenté sur le vaisseau même qu'il commande ou dirige, dans une belle tonalité de plein air, par M. Gregory; et enfin la charmante fantaisie, le délicieux portrait de petite fille, avec des baies rouges dans les cheveux et un sceptre de roseau, devant un fond de tapisserie fleurdelisée, que M. Gotch appelle *Ma couronne et mon sceptre.* Si l'harmonie vous en étonne, regardez autour de vous : ces roses saumonés et toute cette gamme de jaunes, paille, orangé, verdâtre, vous les retrouverez dans la toilette des femmes, comme aux devantures de Liberty.

Le paysage ici, autant et même plus que le portrait, est chose de sentiment. Le beau tableau de M. Leader, *Sur le soir il y aura de la lumière,* que nous avions pris en 1889 pour une exception, ne faisait qu'exprimer supérieurement une des recherches les plus habituelles à la race. On aime la poésie dans la nature; les titres ont toujours un peu l'air d'effusions. Oserait-on chez nous, sans crainte du ridicule (il est vrai qu'il s'agit de la fille d'un illustre maître, miss Alma-Tadema), exposer une simple toile toute bleue, un plein ciel, avec de légers nuages blancs, et accompagner cela d'un vers de poète : *Air! air! blue air and withe!* ? L'idée n'en viendrait même pas. Mais il faut si peu de chose en ce pays pour faire vibrer les âmes. C'est le spectateur qui doit compléter le tableau. Peut-être est-ce trop souvent le cas dans les paysages de l'Academy et de la New Gallery. MM. Leader, Millais, Peter Graham, Mac Whirter, East, David Murray, malgré leur grand talent, n'ont envoyé cette année aucune œuvre qui compte. Il faut se consoler comme on peut devant quelques petites notes fines, délicates, enveloppées, de MM. Hodgson, Pickering, Parton, Glendening, Anderson Hague, Parsons, et surtout admirer le chef-d'œuvre de M. Davis, inspiré, conçu, rêvé sur notre sol, mais si purement anglais d'harmonie et d'éclat, avec ses terrains brunâtres aux tonalités chaudes, déjà dans la nuit, et son ciel tragique tout voilé de nuages d'argent, en longues traînées coupées comme des sillons. C'est la poésie même de la lumière (*Nuit qui approche — Camp de César, Pas-de-Calais*).

Un accent âcre, énergique, violent, comme le souffle salé et rude de la brise, comme l'odeur des goémons, qui monte un peu à la gorge, mais aussi qui réconforte et vivifie : tel est le caractère presque constant des marines anglaises. Elles ne sont pas comme les nôtres faites par des dilettantes, des citadins de passage : on y sent un amour intime et profond. Il semble que l'instinct de toute une race se réveille, dès qu'ils sont en présence de cet élément, où leur pays est comme un navire à l'ancre et qui forme autour d'eux une barrière et un rempart. Cette eau

que leurs ancêtres, commerçants ou corsaires, ont battue en tout sens, ils en connaissent la beauté, la force, l'éternelle et mystérieuse agitation; ils ne se contentent pas d'en goûter de loin les bleus ou les verts intenses, ils y vivent. C'est ce qui fait le grand charme des marines de M. Henry Moore par exemple, à l'Academy (*Temps parfait pour la course*), ou à la New Gallery (*Barque, mer et vent*), rappelant le fameux titre de Turner, *Pluie, vapeur et vitesse*. La mer en est presque le seul personnage. On les devine faites, ou du moins senties au large, dans la vie même du flot. Il ne manque pas autour de lui de vaillants artistes, dont quelques-uns le valent, pour rendre la mer et le peuple des côtes, ou les grands fleuves puissants et larges comme des ports. Depuis le vieux Hook, qui fut un précurseur, jusqu'à Colin Hunter, Vicat Cole, les deux Wyllie, John Brett, John R. Reid, Napier Hemy, Allan J. Hook, il n'y aurait qu'à louer.

En somme, de l'extrême fadeur à la brutalité, du sucre au poivre rouge, des têtes de Keepsake à ses vigoureuses marines, l'art anglais va incertain, capable des plus exquises délicatesses dans l'émotion et le rêve, et aussi des plus rudes crudités, saupoudrant tout de sentiment un peu à tort et à travers, à peine entamé depuis cinquante ans dans ses convictions intimes et sa robuste personnalité.

Quelques notes prises récemment devant certains des plus illustres représentants de l'école idéaliste, mystique ou préraphaélite, comme on voudra l'appeler, qui manque un peu aux Salons de Londres et nous fait entrevoir pourtant la peinture anglaise dans ses tendances les plus élevées, vont nous permettre de compléter, s'il y a lieu, ou de rectifier ces impressions.

La dispersion de la collection Leyland a été pour les curieux de préraphaélisme un véritable événement. Ami ancien de Rossetti, ayant vécu dans son intimité et connu par lui la plupart de ceux qui, de près ou de loin, se rattachèrent au mouvement de rénovation de l'art en Angleterre, Frederick Leyland fut un homme de goût et un amateur raffiné. Sa maison de Princes's gate, dont il ouvrait si hospitalièrement la porte, était une merveille d'arrangement et de décoration intérieure. La salle à manger surtout était célèbre, avec ses boiseries japonaises, ses porcelaines étagées, et ses curieux panneaux décoratifs de Whistler, ornés de grands paons en lignes d'or dans le style du Nippon. Des tableaux anciens ou modernes, pour la plupart de choix, semés un peu partout, faisant partie intime de l'ameublement, formant une sorte d'accompagnement délicat aux choses usuelles de la vie, ajoutaient au charme de cette demeure d'élite. La vente qui a suivi la mort du propriétaire, le 28 mai de cette année, a éparpillé en d'autres mains les trésors réunis avec tant d'amour.

En dehors de quelques intéressants Italiens, dont le plus rare et le plus considérable était la série légendaire, en quatre panneaux, de l'histoire de Nastagio degli Onesti, d'après le Décaméron de Boccace, mentionnés dans Vasari comme l'œuvre de Botticelli, et qui sont au moins de son atelier, sinon entièrement de sa main, — œuvre pleine d'imagination et de grâce, exécutée pour la famille Pucci de Florence, à l'occasion d'un mariage, en 1487, — la collection Leyland nous offrait surtout une suite incomparable de tableaux des maîtres modernes. Rossetti et son école, ses amis, ceux qui subirent son influence, depuis les plus illustres jusqu'aux plus oubliés, étaient là représentés par des pièces nombreuses, quelques-unes admirables.

Étrange et curieux esprit que celui de Dante-Gabriel Rossetti. Dans le groupe des *Pre-Raphaelite Brothers*, c'est lui peut-être qui eut le plus d'action, au moins la plus forte et la plus durable, qui fut au plus haut point le *maître*, et pourtant il manquait absolument de cette précision, de cette rigueur scientifique, qui font généralement la portée d'un enseignement. Capricieux dans son art comme dans sa vie, et sous des formules absolues cachant toute l'indécision et le vague du rêve, il fut surtout poète, avant même d'être théoricien, et c'est par là qu'il enchanta les âmes. Ni Holman Hunt ni Millais, pourtant plus peintres que lui, mais aussi plus terre à terre, plus épris des réalités visibles, n'ont exercé pareille fascination. Cet Italien trempé de brume anglaise, ce quattrocentiste raffiné et subtil, dans lequel s'unissait à la langueur de sa race, au mysticisme et à la préciosité d'autrefois, l'amour des choses vaporeuses et flottantes, un peu obscures, particulières à la poésie du sol où il vivait, a excité par ses élans, ses effusions lyriques, son idéalisme qui n'était pas sans manière, le culte d'une sorte de petite église. La forme souvent ne vaut pas le fond, au moins dans sa peinture. Mais ce besoin de sentimentalité, que nous avons constaté dans l'art anglais et qui risquait de se perdre, de s'égarer, en s'attachant à des sujets inférieurs, plus que tout autre il l'a ramené dans sa voie la plus haute, vers le monde des idées supra-sensibles et éternelles. C'est ce qu'il importe de se rappeler pour apprécier sans injustice les dix ou douze tableaux de lui que possédait M. Leyland, depuis la *Coupe d'amour* (1867), *Proserpine* (1874) ou la célèbre *Damoiselle élue* (*The blessed Damozel*), jusqu'à la *Mnémosyne* (1880) ou *Pia de' Tolomei* (1881) : figures à mi-corps généralement, vouées comme la *Beata Beatrix* de la National Gallery à l'adoration de la femme, et où revient perpétuellement le même type aimé à grands cheveux bouffants, imité des Vénitiens, de Palma surtout, en même temps qu'inspiré, nous dit-on, par ses divers amours. A les voir, on les prendrait pour de simples motifs d'étude, des académies en leur genre. Une certaine recherche d'intensité dans l'expression, tout au plus, les caractérise et les distingue, ou un de ces accessoires mystérieux, souvent inconnus sur notre planète, dans lesquels il entendait concentrer ses intentions. Ces refrains toujours les mêmes, ces préludes de harpe nous touchent peu; mais il faut songer qu'ils ont eu leur écho en quelques âmes et leur ont paru l'appel même d'en haut. Au moins à titre de précurseur, Rossetti mérite une place à part dans l'histoire de la peinture anglaise au XIX[e] siècle.

Autour de Rosetti figuraient, dans la collection Leyland, un certain nombre d'œuvres de maîtres rares et peu connus, Madox Brown, Windus, Sandys, qui adhérèrent plus ou moins aux doctrines préraphaélites, mais sans jamais occuper dans l'école un rang de premier ordre. On y trouvait également le fameux tableau de Millais, la *Veille de sainte Agnès*, envoyé chez nous à l'Exposition universelle de 1867. Mais on oublie tout, fût-ce même Rossetti ou Millais, devant les peintures ingénieuses, délicates autant que pittoresques, de celui qui est pour nous aujourd'hui comme le représentant par excellence et la fleur dernière du préraphaélisme, M. Burne-Jones. Rarement on aura vu de lui un pareil choix de chefs-d'œuvre. *Merlin et Viviane*, le *Miroir de Vénus*, *Cupidon et Psyché* parmi les tableaux, les six panneaux décoratifs des *Saisons* ou du *Jour* et de la *Nuit*, le *Vin de Circé*, *Phyllis et Demophon* parmi les aquarelles, le montraient dans toute la perfection de son talent très étudié, très voulu, mais aussi fin et souple que parfumé de poésie. Sorti de Rosetti en ses premières œuvres, ayant goûté par lui

aux maîtres vénitiens et cherché d'abord la grâce un peu molle et brillante, l'éclat et la chaleur du ton, le superficiel mirage des coloristes, M. Burne-Jones s'est adressé depuis à des modèles plus serrés ou plus graves, et, s'arrêtant longuement devant les délicieuses créations d'un Botticelli, s'élevant peu à peu jusqu'à l'austère et incisive fermeté d'un Mantegna, mêlant toutes les influences, les combinant, les transformant pour s'en faire un style, a demandé surtout à la précision des lignes le secret de l'éternelle beauté. Si sa première manière est à peine représentée ici, tout au plus par *Cupidon et Psyché*, œuvre encore incertaine, hésitante et troublée (1867), en revanche on le suit, on l'admire dans toutes les périodes de la seconde. Quoi de plus nettement buriné, par exemple, que ce *Vin de Circé*, exposé à la Royal Academy en 1869, et dont la *Gazette* prépare en ce moment l'eau-forte ! Et quelle merveilleuse harmonie de tons adroitement combinés, dans une gamme unique de jaunes et de noirs ! Tout est étudié et même un peu tendu dans cette peinture ; tout conspire à charmer l'œil, en inquiétant l'esprit : le corps souplement incliné de la magicienne serrée dans sa robe couleur de soleil, le bras droit en avant, attentive, dosant goutte à goutte le poison qu'elle verse dans un grand vase d'or placé parmi les fleurs de tournesol, près de la table du festin ; l'expression froidement résolue et cruelle de son visage ; les deux panthères noires favorites qui glissent vers elle à pas sourds, quêtant une caresse ; le trône luisant de marbre aux griffons accroupis qu'elle vient de quitter, entre un oranger chargé de fruits et un trépied qui fume, tandis qu'au fond, entre des tentures safranées, s'étend la ligne verdâtre de la mer, où les vaisseaux d'Ulysse arrivent à pleines voiles. C'est tout un poème arrêté, concis, nerveux, un drame en raccourci. On retrouve perpétuellement chez M. Burne-Jones cet art de concentrer l'émotion. La charmante et poétique légende de *Phyllis et Demophon*, les allégories des *Saisons*, du *Jour* et de la *Nuit* (1870) l'ont aussi heureusement inspiré dans le genre gracieux et tendre. C'est à ce mode qu'appartient également le *Miroir de Vénus*, un de ses plus importants tableaux, datant de 1875, et dont la reproduction accompagne ces lignes. Cela nous dispensera de le décrire. Contentons-nous de relever l'harmonieux arrangement de toutes ces femmes penchées, se mirant dans l'eau pure d'un étang semé de myosotis, groupées autour de Vénus, qui seule est debout, impassible, sûre de sa beauté. L'ingénieuse variété des attitudes, et, sous les ressouvenirs de Botticelli, la grâce tout anglaise du type ; la grandeur simple du paysage, à collines rocheuses aboutissant au fond à la mer ; l'éclat monté du ton surtout, le brillant des teintes multicolores hardiment contrastées font de ce tableau une merveille. Enfin *Merlin et Viviane* (1874) nous le montre de nouveau dramatique et vibrant. L'œuvre, qui a paru chez nous à l'Exposition universelle de 1878, qui a même été gravée, est trop connue pour qu'il soit utile d'y insister. Elle est des plus caractéristiques et de celles qui resteront, qui enseigneront l'amour du maître aux âges à venir. Poète et conteur plutôt que philosophe, ne vivant pas perpétuellement, comme Watts, dans le monde de l'abstraction, des idées pures et du symbole, épris du détail pittoresque, et, dans la sobriété relative de sa forme, très sensible aux accessoires, à l'arabesque ornementale, M. Burne-Jones a fait des vieilles légendes son domaine ; il les comprend, il les aime, il en rend le subtil et délicat parfum. Sous la précision et la fermeté de l'exécution subsiste le vague caressant du rêve. Mystérieux dans ses formules comme dans son art, il a des raffinements de pinceau, des dessous

mélangés d'or qui transparaissent aux lumières, des empâtements, des grattages. Ses aquarelles ressemblent à des tableaux, autant par les dimensions que par le faire. Je ne vois chez nous qu'un artiste à lui comparer. Malgré les différences qui les séparent, il y a entre lui et M. Gustave Moreau parenté d'intelligence et de talent.

A l'exposition organisée en pleine Cité, dans les bâtiments du Guildhall, par la Corporation de Londres, pour faire connaître au peuple les chefs-d'œuvre de l'art ancien et moderne conservés dans les galeries particulières, nous retrouvons la plupart des artistes que nous venons d'étudier. On nous dispensera donc de nous y arrêter longuement. C'est une curieuse institution que celle de ces expositions gratuites, ouvertes à tous, de cette fleur d'art épanouie au milieu de la turbulence affairée d'un quartier populaire. L'essai ne date pas de loin, d'ailleurs : c'est en 1890 qu'a été tentée la première exposition de ce genre. Elle a parfaitement réussi, et cela a engagé la Corporation à en organiser une seconde, dont elle supporte également tous les frais.

Comme il convient en pareil lieu, l'art moderne occupe la principale place. Les préraphaélites même sont au premier rang. Il est intéressant de comparer le doctrine en ses débuts, telle que nous la montrent Holman Hunt ou Millais, à la libre et vive expansion, si personnelle et inattendue, qu'elle a prise depuis chez Burne-Jones ou Watts[1], même chez Rossetti. L'amour de la nature jusque dans ses plus extrêmes minuties, le brin d'herbe aussi étudié qu'un visage, la cassure d'un mur que l'expression d'un regard, le rendu du détail précis, fouillé, menu, extraordinaire de vérité, finissant presque par nuire à l'impression d'ensemble : voilà ce qu'on trouve dans le préraphaélisme à la mode de 1850. *Claudio et Isabella* ou le fameux *Berger* d'Holman (*The hireling Shepherd*), le *Huguenot* et surtout l'admirable *Ophélie* de Millais sont les chefs-d'œuvre d'un réalisme passionné et touchant à force de candeur. Pour comprendre pleinement cet art et lui rendre justice, il faut le rapprocher par la pensée de la facture superficielle et creuse d'un Maclise, d'un Leslie, d'un Mulready, qui avaient alors toute la faveur du public. Revenir à la nature fut une révolution. Il n'en est pas moins piquant de voir l'école, qui passe pour le plus étrangement mystique et qui le fut en effet, commencer par s'appuyer si fortement à la réalité. Des peintures plus récentes de Millais, depuis la *Vallée du Repos* et les *Feuilles mortes* jusqu'au curieux *Semeur d'ivraie* (1865), nous le montrent du reste se développant, s'élargissant, pour finir par tomber dans la pure fadeur, dans la chromolithographie aimable des *Christmas papers*. Rossetti est représenté ici par une œuvre importante, la réplique du fameux *Songe de Dante*, conservé au Musée de Liverpool. Malgré l'odieux coloris et les étrangetés ordinaires, on comprend, devant cette composition d'un spiritualisme tout à fait délicat et pur, d'une inspiration chaste et élevée, l'influence qu'il put avoir sur ses contemporains, et que, même comme peintre, il ait passé quelquefois pour un maître. Admirons encore au passage M. Burne-Jones (la *Roue de la fortune*, l'*Amour dans les ruines*). Vénérons surtout M. Watts. C'est le véritable triompha-

1. Nous rangeons Watts parmi les préraphaélites, bien qu'il n'en soit pas un à proprement parler, et qu'il se rattache plutôt aux successeurs de Raphaël, à Michel-Ange, qu'à Botticelli ; mais il est de cœur et d'âme par l'inspiration mystique avec les novateurs.

teur de cette exposition, où il figure avec un choix d'œuvres magistrales. *L'Amour et la Vie*, l'*Amour et la Mort*, *Paolo et Francesca* sont d'une ampleur d'exécution et



LA MESSE DE SAINT GILLES, PEINTURE DE LA FIN DU XVe SIÈCLE.

(Ancienne collection Dudley).

d'une profondeur de sentiment, d'une beauté douloureuse et tragique, d'une hauteur d'aspirations, qui les font toucher de bien près au chef-d'œuvre. Un brillant et tout intellectuel portrait de *Swinburne*, deux notes grises et poétiquement

voilées de paysage achèvent de mettre en valeur les ressources variées de ce grand talent, qui mériterait à lui seul une étude spéciale.

Si nous voulions être complets, bien d'autres artistes réclameraient encore une mention. Mais, en dehors des paysanneries élégiaques, et d'ailleurs connues, de Walker (*La Vieille grille*) ou de Mason (*Retour des champs, Simple averse*), des scènes réalistes de Frank Holl, de l'*Asile de nuit* de Luke Fildes, nous ne saurions parler des autres, d'Alma-Tadema ou de Leighton, d'Orchardson ou de Pettie, de la marine ou du paysage, fût-il admirable, comme celui de Peter Graham (*A Spate in the Highlands*), sans nous exposer à d'inutiles redites.

Au moins, faut-il encore consacrer quelques instants aux maîtres anciens. Bien que l'exposition ne soit pas faite pour eux, qu'ils y viennent plutôt en supplément et en annexe, on trouve également là occasion d'admirer. Les primitifs sont particulièrement bien représentés. Un adorable petit panneau de Fra Angelico, prêté par lord Methuen, représentant la *Mort* et l'*Assomption de la Vierge,* vraie miniature à teintes claires et fleuries, à peine un peu détériorée dans certaines têtes; un charmant petit *Saint Jérôme,* attribué à Carotto; une *Vierge* lumineuse et fine de Cima da Conegliano (à lord Brownlow), et un *Portrait de donateur* avec son patron, par Borgognone, sont à citer parmi les Italiens. Les Flamands ont à leur tête Van Eyck en un de ses plus délicats et mignons chefs-d'œuvre, classé et connu depuis longtemps d'ailleurs, provenant de l'ancienne collection Ince-Blundell Hall (aujourd'hui à M. Ch. Weld-Blundell). C'est une *Vierge avec l'Enfant,* dans un de ces intérieurs qu'il aime, à atmosphère étouffée et sourde, toute dorée, très semblable pour la finesse à la petite Vierge du retable de Dresde, encore plus qu'à la *Madone de Lucques* à Francfort. Malheureusement elle a beaucoup souffert, même en dehors des craquelures, et l'inscription qui la daterait de 1432, l'année même de l'achèvement de l'*Agneau mystique,* nous paraît, au moins en son état actuel, très peu authentique, autant par la forme bizarre de certaines lettres qui sentent le copiste imitant sans comprendre, que par la place, trop étroite pour elle, où elle est mise de chaque côté du baldaquin, et qui force à couper brusquement certains mots. Jamais Van Eyck, si soigneux de tous ces détails, n'aurait fait cela. Il se peut d'ailleurs que cette inscription nous en rende une existante autrefois sur le cadre. Une autre *Vierge,* attribuée ici à Van Eyck (à lord Northbrook), n'est qu'une copie réduite et à mi-corps, assez grossière, de la fameuse Vierge du chanoine Van der Paele, à l'Académie de Bruges, qui a eu de fréquents imitateurs. A la suite de Van Eyk, on peut encore regarder la *Vision de saint Ildefonse,* donnée à tort à Van Orley, bien qu'elle soit de l'école ou du maître dérivant de Gérard David, qu'on s'est habitué à appeler Mostaert; la *Légende du comte Raymond de Toulouse* (à M. Sulton-Nelthorpe), faux Gossaert, qui pour la gravité calme paraît d'un élève et successeur de Bouts; un *Ecce homo* de Lucas de Leyde peu sûr, en grande partie copié de l'estampe (à lord Northbrook), et un charmant spécimen du maître de la Mort de la Vierge (à M. Ch. Weld-Blundell), sous le nom de maître Stephan.

Les Flamands et Hollandais du XVIIe siècle, qui figurent en si grand nombre dans les collections anglaises, et souvent si choisis, ne nous réservent pas de surprises. Les exemplaires envoyés à l'exposition sont pour la plupart insignifiants, médiocres ou douteux, sauf quelques Steen, un admirable *Portrait d'homme* de Franz Hals daté 1630 et jadis célébré par M. Phillips, à propos de l'Exposition

d'hiver de 1888 à la Royal Academy (à M. Antony Gibbs), une curieuse copie signée Netscher du Concert de Terburg au Louvre (au duc de Rutland), un Both et un Cuyp pleins de lumière. En revanche, Claude Lorrain est représenté par un de ses plus purs chefs-d'œuvre, le *Château enchanté*, de l'ancienne collection Overstone (aujourd'hui à lord Wantage), exécuté en 1664 pour le connétable Colonna. C'est un des plus beaux peut-être qui soient au monde, vaporeux, enveloppé et tremblant, toute la grâce et le charme d'un Corot par avance. L'École anglaise du xviiie et du commencement du xixe siècle, enfin, avec de charmantes et vives ébauches de portraits par Gainsborough, un merveilleux tableau de Reynolds (la *Duchesse de Devonshire jouant avec son enfant*), un portrait vigoureux de Raeburn, d'autres prétentieux ou brillants de Romney, les fantaisies colorées à la vénitienne d'Etty, Turner surtout en ses multiples transformations depuis la manière appuyée et lourde du début (le *Naufrage du Minotaure*) jusqu'à la plus éblouissante et la plus hardie (le *Château de Kilgarran* ou le *Château de Rosenau*), sert en quelque sorte d'accompagnement aux modernes et les relie aux maîtres anciens.

L'exposition des tableaux flamands du xve et des premières années du xvie siècle, au Burlington fine arts club, n'a pas répondu peut-être à tout ce qu'on en aurait pu attendre, ni aux désirs mêmes de ceux qui l'ont préparée et installée avec tant d'amour. Van Eyck, Van der Weyden, Memling manquent, ou ne sont représentés que par des œuvres douteuses, et, si quelques-uns de leurs successeurs, surtout de la fin du xve siècle, essaient de nous consoler de leur absence, il faut avouer toutefois que l'ensemble est plutôt riche en tableaux secondaires. On avait espéré un moment un chef-d'œuvre de la première période de Gossaert, l'*Adoration des mages* de lord Carlisle, qui eût singulièrement relevé l'exposition ; mais le propriétaire, inquiet des suites possibles d'un transport pour cette œuvre de grande taille, a refusé de s'en séparer. La réunion de toutes ces peintures bonnes ou mauvaises, d'ailleurs, a son intérêt et son prix. Elles s'éclairent l'une par l'autre, elle se complètent ; elles permettent de juger, d'après les élèves, de l'influence plus ou moins prolongée et forte des maîtres. On a cru devoir joindre aux tableaux flamands ou hollandais, qui constituaient le fond de l'exposition, quelques exemplaires de l'art italien, français ou allemand dans ses rapports avec les Pays-Bas, des « écoles alliées » comme dit le catalogue, et on a eu raison. Cela fait sentir les liens étroits qui unirent à une certaine époque les étrangers à la Flandre, qui en firent ses tributaires ; cela contribue à la rehausser, en prouvant son influence et son rayonnement. En somme, tout incomplète qu'elle soit, cette exposition est de celles qu'on peut envier à l'Angleterre, ne fût-ce que pour l'esprit de méthode qui en a dirigé l'organisation. Et comme elle est bien encadrée! Cette salle de cercle, où ne pénètre pas la foule, où ne sont admis que de rares élus, où l'on n'entre que sur invitation, sur présentation spéciale, a l'air d'une chapelle de couvent, d'un de ces sanctuaires demi-pieux, demi-profanes, où même les mondains sont tentés de se recueillir.

Parmi la soixantaine de tableaux, généralement de petite dimension, qu'on a réussi à grouper, un *diptyque* prêté par sir Charles Robinson nous attire tout d'abord comme le plus ancien. Une Vierge assise avec l'Enfant, sur un des volets ; un Christ en croix sur l'autre, à peu près comme dans les ivoires, entre le groupe de la Vierge et des saintes femmes à gauche, de saint Jean et du Centurion à

droite, révèlent clairement, ainsi que l'Annonciation du revers, l'influence longtemps prédominante en Europe de notre art français du XIIIe siècle. Si on rapproche l'œuvre de quatre petits panneaux analogues conservés au Musée de Cologne (n°s 31-34), on la croira volontiers née sur les bords du Rhin, Cologne ou ses entours, dans les vingt ou trente premières années du XIVe siècle.

Dans l'entourage, ou l'école assez tardive de Van Eyck, se placent un certain nombre d'œuvres, dont quelques-unes déshonorent même son nom. Il importe de faire une bonne fois justice, par exemple, d'un tableau qui lui est attribué de longue date dans les historiens de la peinture flamande, sans vérification suffisante le plus souvent : la *Consécration de Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry* (au duc de Devonshire). Si l'on en croyait la signature posée sur une marche de pierre grise en avant de la scène, ce serait un Van Eyck très authentique, daté du 30 octobre 1421, et le plus ancien qu'on connaisse. Or, sans même discuter l'inscription qui n'a pas un aspect très catholique, il suffit de jeter les yeux sur la peinture pour avoir plus que des doutes. La composition, l'arrangement des figures, leur type élancé et mince, leur maniérisme, jusqu'aux reflets changeants de certaines étoffes, tout est de quarante ou cinquante ans postérieur à la mort de Van Eyck, et, malgré la détérioration visible du panneau, on n'admettra jamais que des repeints, si nombreux qu'ils soient, arrivent à faire d'un Van Eyck de 1421 un mauvais Mabuse. Il en resterait au moins un atome, ne fût-ce que l'ordonnance, comme dans les cartons de Mantegna à Hampton-Court. Il faut donc, encore plus résolument que ne l'ont fait MM. Crowe et Cavalcaselle, rayer de l'œuvre de Van Eyck ce tableau médiocre et de sujet peu sûr.

Sans grande valeur, mais au moins plus modestes, sont quelques œuvres de la suite même du maître : les *Saintes femmes au tombeau*, de la collection Francis Cook, et deux *Vierges* curieuses à comparer, toutes deux du type aimé de Van Eyck, à tête large et grands cheveux bouffants, qui pourraient bien être espagnoles, en tout cas d'origine étrangère à la Flandre, l'une debout dans une abside d'église entre deux anges musiciens dont il y a de fréquentes répliques (à sir Ch. Robinson), l'autre assise le dos au feu sur un banc de bois (à M. Somzée).

Après ces tableaux, qui ne sont pas sans grossièreté ni lourdeur, c'est un plaisir que de trouver la charmante petite *Vierge* de lord Northbrook, provenant des collections Aders et Samuel Rogers. On l'a mise en place d'honneur, et elle le mérite quoique ayant un peu souffert de repeints. La niche de pierre grise sculptée dans laquelle elle est assise prête à allaiter l'enfant, la couronne délicate d'or et de pierreries qui orne son front, les plis menus et fins, les détails des visages, tout est d'un travail de miniaturiste, comme à la pointe d'aiguille. Au Musée de Vienne sont une *Vierge* debout toute semblable (n° 1385) et une *Sainte Catherine* (n° 1387), qui sont évidemment de la même main. On peut en rapprocher également la *Vierge* dans un intérieur d'église du petit diptyque d'Anvers, copie de celle de Van Eyck à Berlin. Partout se retrouve la même exécution menue et un peu sèche. Ce peintre de tableautins, quoique n'étant pas de tout premier ordre, touche aux plus grands, et à Van der Weyden ici encore plus qu'à Van Eyck. Le nom de Van der Weyden n'est représenté, d'ailleurs, que par une *Vierge avec l'Enfant*, sur fond d'or (à M. Henry Willett), qui paraît plutôt œuvre d'école, et par une copie médiocre, légèrement modifiée et réduite, de l'admirable tableau des Médicis au Musée de Francfort (à sir Francis Cook).

Petrus Cristus en revanche, le rare et curieux élève de Van Eyck, a deux intéressants *portraits* d'homme. L'un au moins (à lord Northbrook), quoique non signé, est absolument sûr, exécuté tout à fait dans la manière des panneaux de Berlin et de Francfort, brillant dans les étoffes et le paysage, sec et inexpressif dans les chairs. Celui de lord Verulam, le *Portrait d'Edward Grimston,* envoyé d'Henri VI à la cour de Bourgogne, nous étonne davantage. Il faut avouer d'ailleurs qu'il est tout amolli, empâté de repeints; ce n'est plus qu'une ruine. Un portrait de femme du Musée de Berlin, la prétendue lady Talbot, qu'on en a rapprochée en ces derniers temps et qui pourrait bien en être en effet le pendant, la taille étant la même, la boiserie et le mur identiques, le personnage en regard, permet de se faire à la rigueur une idée de la facture primitive, limpide et ferme dans les clairs. Or, le tableau de lord Verulam étant signé et daté au revers 1446, il faudrait y voir une des premières œuvres connues de Cristus, et comment admettre que la manière claire, la plus originale et personnelle, la plus moderne, ait précédé la manière chaude imitée de Van Eyck? On croirait volontiers à une erreur dans la date de l'inscription, transcrite peut-être d'un ancien cadre disparu.

Un pur et authentique panneau de Bouts, *Moïse et le buisson ardent* (à M. Henry Willett), est curieux à comparer à une réplique du même sujet en pendant à Gédéon et la toison, deux volets d'un même rétable bizarrement collés et unis l'un à l'autre (à M. Crews), qui paraissent être du médiocre élève et imitateur de Bouts, auteur de l'*Assomption de la Vierge,* au Musée de Bruxelles. Deux charmantes petites *Vierges* (à Mrs Stephenson Clarke), toutes deux assises sur un banc de gazon, cueillant une fleur à l'Enfant, et très semblables malgré les différences de l'arrangement ou des types, décèlent également l'influence de Bouts, sans qu'on ose toutefois lui attribuer nettement l'une ou l'autre. Un grand *triptyque* tout délavé et pâli, de l'école ou de l'atelier de Memling encore plutôt que de sa main (au duc de Devonshire), nous offre les dispositions ordinaires qu'il a répétées à satiété : la Vierge assise au centre, entre deux anges musiciens, dont l'un tend souriant une pomme à l'Enfant; sainte Catherine et sainte Barbe de chaque côté, présentant le donateur et la donatrice; les deux saint Jean sur les volets; saint Antoine et saint Christophe en grisaille, dans des niches, au revers. Si l'on en croit les recherches faites par M. Weale sur les personnages représentés, dont les écus se voient aux chapiteaux des colonnes, l'œuvre aurait été peinte pour un seigneur anglais, sir John Donne, et sa femme, entre 1461 et 1467, et serait par conséquent de la jeunesse de Memling. Mais alors, comment la figure d'homme qui se montre à gauche, par une ouverture, et paraît bien être le portrait du peintre, a-t-elle l'air déjà si âgé? Tout est mystérieux en cette œuvre de fabrique banale. Encore moins bonne, si c'est possible, et plus sûrement d'école est une *Vierge* assise avec l'Enfant entre deux anges, à Mrs Stephenson Clarke.

Mais deux maîtres inconnus, tout à fait supérieurs, nous attirent, et vont nous faire oublier les médiocrités qui les entourent. Ils sont le grand attrait de l'exposition; leurs tableaux sont de ceux auxquels on revient toujours. C'est d'abord l'auteur d'un volet de triptyque ou plutôt de diptyque, représentant un prêtre ou chanoine à mi-corps, sur un fond merveilleux de paysage, présenté par saint Victor cuirassé, et bannière en main, à un personnage sacré, sans doute une Vierge, qui devait se trouver sur le volet disparu. La beauté énergique et mâle des figures, la largeur vigoureuse de l'exécution, l'accent de puissant réalisme des détails autant

que de l'ensemble, ont fait attribuer cette peinture à Van der Goes, sans qu'on soit pleinement convaincu. L'éclat porcelaineux du ton étonne un peu; mais on ne saurait d'ailleurs à qui donner, en dehors de lui, ce chef-d'œuvre exécuté dans les vingt ou trente dernières années du xve siècle, et qui appartient à la Corporation de Glasgow. Encore plus intrigants peut-être sont deux panneaux dépendant d'un même rétable, dont le centre est perdu, et consacrés tous deux à la vie de saint Gilles, d'après le récit charmant de la Légende dorée. L'un (à lord Northbrook), qui a un peu souffert de lavages, qui est comme déteint et pâli, représente le saint près de son ermitage, dans une campagne traitée presque à la manière des maîtres hollandais primitifs, avec l'amour profond des champs. Il est assis sur une butte de gazon, protégeant de la main droite percée d'une flèche la biche familière qui s'est dressée sur ses genoux, tandis qu'à gauche s'agenouille ou s'arrête interdit le cortège seigneurial des chasseurs qui la poursuivaient. L'autre panneau, en infiniment meilleur état, s'est vendu le mois dernier avec la collection Dudley et appartient aujourd'hui à un amateur de Londres, M. Steinkopf. Sa place eût été au Louvre : on ne peut que déplorer qu'il n'y soit pas venu, car il était d'un intérêt capital pour la France. La reproduction qui accompagne ces lignes nous dispensera de le décrire, au moins complètement. Le sujet, très rare d'ailleurs, est la *Messe de saint Gilles*, telle que nous la content les vieux hagiographes. Il n'y a, du reste, aucun rapport, comme on serait tenté de le croire, entre la scène ici représentée et celle du panneau précédent. C'est à un tout autre moment de la vie de saint Gilles qu'elle se passe. Un roi qui n'est pas très exactement nommé dans l'histoire, soit Charles Martel, soit peut-être Charlemagne, avait un gros péché dont il n'osait pas se confesser; mais, grâce aux prières de saint Gilles, un jour qu'il disait la messe en présence du roi, un ange descendit du ciel avec un écrit où ce péché était déclaré tout au long, révélé au saint et en même temps pardonné. C'est cette confession indirecte et miraculeuse qui est figurée ici. Mais, au lieu de choisir une église quelconque, le peintre a placé la scène dans l'intérieur même de Saint-Denis. C'est dans le chœur, au maître-autel, d'où retombe une bande de broderie fleurdelisée avec frange aux couleurs de France, que saint Gilles dit la messe, élevant l'hostie. Devant lui, sur l'autel qu'encadrent des tentures vertes glissant sur leurs tringles, est le merveilleux rétable d'or donné par Charles le Chauve, qui est aujourd'hui perdu, détruit sans doute à la Révolution, mais dont on trouvera dans Dom Doublet (liv. I, ch. xlv), une description précise et menue comme un inventaire, absolument conforme à la représentation ci-jointe. Au-dessus est une croix, également disparue aujourd'hui du trésor de Saint-Denis, soit celle de saint Éloi, qui portait comme celle-ci au bas, sur un cartel, l'inscription *De cruce Dmī*, soit celle de l'abbé Suger [1]; à droite, parfaitement reconnaissable, le tombeau de Dagobert : tous ces détails rendus d'ailleurs avec une précision, un sentiment archéologique, une compréhension des divers styles presque unique dans un maître du xve siècle. Le roi agenouillé à gauche sur un prie-Dieu, portant une couronne à larges fleurons

1. On nous trouvera en opposition sur quelques points avec Viollet-le-Duc qui parle incidemment, et avec grande admiration, de ce tableau dans son *Dictionnaire d'architecture* (t. II, p. 26-27). C'est Dom Doublet et Dom Millet en main que nous le contredisons. Le rétable de Charles le Chauve ne peut avoir été détruit pendant les guerres de religion, puisqu'ils en parlent tous deux *de visu* au début du xviie siècle, et il ne paraît pas avoir jamais quitté le maître-autel où il était encore de leur temps. Quant à la croix, elle ne concorde avec aucune de celles gravées dans Félibien.

dans le genre de celles du temps de Charles V, sur laquelle s'ajuste le cercle impérial, pourrait bien être un portrait rétrospectif de souverain français inspiré par quelque image de Saint-Denis, un Jean le Bon ou un Charles V sous les traits de Charlemagne, et la couronne avoir été copiée dans le trésor même. Ajoutons, de plus, que parmi les assistants sont d'admirables portraits, et que l'exécution, avec des lourdeurs en quelques têtes, a une harmonie générale, une fermeté enveloppée de dessin, un éclat de ton, qui font toucher de près le tableau au chef-d'œuvre. Il faut noter la prédominance des rouges dans les étoffes, qui ont fait prononcer sans grande raison le nom de Van der Meire comme en pouvant être l'auteur, et surtout des tonalités jaunâtres dans les chairs. Les costumes, les coiffures, la coupe des chevelures, plus nettement caractérisés dans le panneau de lord Northbrook qu'en celui-ci, permettent de dater exactement les deux œuvres de l'extrême fin du XVe siècle, du temps où s'introduisent les modes italiennes, vers 1480 ou 1490, sous le règne de Charles VIII. Osons même le dire : il pourrait se faire que ce peintre d'éducation toute flamande, mais qui a vécu chez nous et si amoureusement rendu saint Denis fût un des nôtres.

Il serait insipide après cela de passer en revue les innombrables panneaux de l'école de Gérard David ou de Mostaert, dont l'exposition est particulièrement riche. Ce fut une des écoles les plus populaires dans les dernières années du XVe siècle et qui a produit le plus d'œuvres. Intéressantes à étudier pour des spécialistes, elles n'offrent d'ailleurs ni grande variété, ni accent original. Contentons-nous de citer brièvement : une petite copie avec des différences de la grande *Vierge* donnée à Gérard David dans la collection Oppenheim à Cologne (à lord Crawford) ; un *Saint Jérôme* fortement inspiré de celui de Gérard David au Musée de Francfort (à M. Somzée) ; une *Vierge avec l'enfant* (à lord Northbrook) et une *Madeleine* (à M. Somzée) de l'école de Mostaert ; une fausse *Jane Grey* de Lucas de Heere, qui est de l'école du maître des demi-figures féminines, et une *Lucrèce* de Scoorel également ; enfin quelques *Vierges* qui touchent à Gossaert.

Gossaert lui-même figure ici avec une de ses mythologies les plus fines et les plus ingénieusesment contournées, *Hercule et Déjanire,* datée de 1517 (à sir Francis Cook), et une réplique, d'ailleurs médiocre, du fameux *Ecce homo* qu'on trouve partout. Un *Portrait d'homme* assez lourd lui est également attribué. Je ne parle pas des œuvres nombreuses mises faussement sous son nom : on est prodigue pour lui en Angleterre, on lui donne tout. Ainsi un grand triptyque imité de Memling, avec des ressouvenirs parfois de Metsys ou du maître de la *Mort de la Vierge,* œuvre dure et pénible d'un copiste attardé (à M. Morrison). Ainsi encore la charmante petite *Vierge aux anges* de lord Northbrook, réplique du tableau de Palerme, qui est certainement d'origine hollandaise. Une *Vierge embrassant l'Enfant* copie modifiée de celle de Metsys au Musée de Berlin, et une réplique de la *Vocation de saint Mathieu* d'Hemessen (à lord Northbrook) représentent, avec Mabuse et à côté de lui, l'école déjà avancée du XVIe siècle. Il faut y joindre un magnifique portrait d'homme du rare et intéressant Josse Van Clève (à lord Spencer), chaud et ambré comme un Vénitien, qui passe pour être le sien, mais n'a que des rapports très lointains avec celui du recueil de Lampsonius.

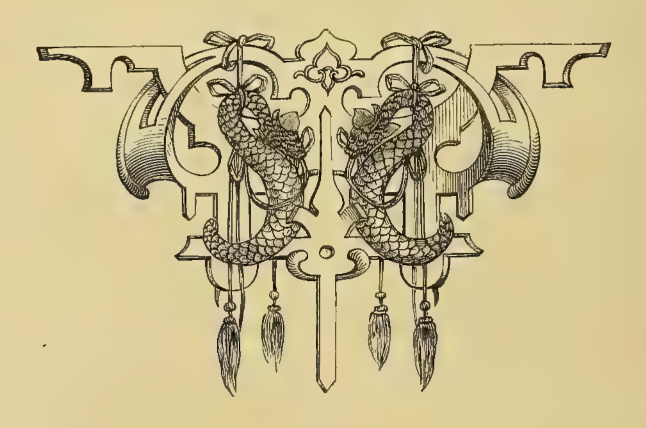
La Hollande avec Lucas de Leyde en une de ses plus authentiques œuvres, *La partie de cartes* (à lord Pembroke), et avec un petit *Ecce homo* clair, lumineux, limpide de l'école d'Ouwater (à M. Crews) ; l'Allemagne avec deux Vierges et un

portrait du maître de la *Mort de la Vierge*, un délicieux portrait de jeune femme de Lucidel et un petit portrait d'homme de Barthelémy Bruyn; l'Italie avec un *Saint Jérôme* célèbre d'Antonello de Messine, déjà décrit en détail dans l'Anonyme de Morelli (à lord Northbrook); la France enfin avec une exquise petite *Vierge* à mi-corps entre des anges étagés, adorant l'Enfant, pour laquelle on n'ose que timidement prononcer le nom de Foucquet, font cortège à la Flandre et contribuent à l'illustrer.

*
* *

Comment, à la suite d'une correspondance déjà trop longue, parler encore des ventes Dudley et Magniac, qui ont excité ces temps derniers tant de convoitises? On s'est battu à coups de banknotes; on a dépensé une fortune souvent sur un seul tableau. Un Raphaël, d'ailleurs intéressant et dans la première manière toute péruginesque, qui monte à près de 300,000 francs; un Hobbema, à 250,000; un Crivelli, à plus de 180,000; même un Wouwermans à 100,000 : voilà de quoi poser une collection et lui faire une fin glorieuse. Nous ne ferons pas l'oraison funèbre des tableaux de lord Dudley. Ce qu'en a dit M. Phillips cette année même, à propos de l'exposition d'hiver de la Royal Academy, où les principaux figuraient, peut suffire. Quant à la vente Magniac, outre ses merveilleuses suites d'objets d'art de toute époque et en tout genre, elle était surtout riche en portraits souvent un peu mêlés de l'École française attribués à nos mystérieux Clouet ou à leurs élèves. C'était une mine intéressante à fouiller. Là aussi, on a couvert d'or des panneaux grands comme la main. Décidément l'Angleterre est un pays où l'on ne fait rien à demi : en affaires comme en sentiment, on ne regarde pas à la dépense, et les folles enchères y naissent aussi facilement que les excentricités ou les subtiles délicatesses du mysticisme.

PAUL LEPRIEUR.



Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.



LES

SARCOPHAGES DE SIDON

AU MUSÉE DE CONSTANTINOPLE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

Dans cette rare et admirable série de sarcophages grecs dont la trouvaille de Sidon a enrichi le Musée de Constantinople, le plus extraordinaire à coup sûr est celui que la voix populaire, toujours avide d'étiquettes historiques retentissantes, a gratifié du nom de « sarcophage d'Alexandre ». Des juges d'un goût délicat et qui, dans les œuvres de l'esprit, apprécient plus vive-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VII, p. 89.

ment la pureté de l'idéal et la hauteur de l'inspiration que la richesse de l'imagination ou la virtuosité de la facture, pourront sans doute lui préférer soit le *Sarcophage lycien*, où transparaît comme un reflet de l'art sévère et majestueux du Parthénon, soit le *Sarcophage des Pleureuses*, dont la grâce sobre et touchante, malgré les défaillances d'une exécution un peu lourde, résume et couronne la statuaire funéraire attique. Mais pour le grand public le « sarcophage d'Alexandre » est et restera le joyau de la collection, la pièce capitale qui vaut à elle seule le voyage de Constantinople. Et le fait est qu'après que l'historien de l'art et l'esthéticien ont formulé sur cette œuvre magistrale leurs réserves en quelque sorte théoriques, signalé les traits en petit nombre où s'annoncent les germes, sinon les symptômes, de la décadence future, ils n'ont plus, eux aussi, qu'à saluer, dans ce tombeau doublement anonyme, l'un des chefs-d'œuvre les plus complets, et le plus intact peut-être, que nous ait légué la sculpture hellénique à son apogée.

I.

Dès le premier aspect, l'œuvre séduit et frappe par ses dimensions imposantes, par la tonalité chaude, je dirais volontiers la carnation ivoirine, du fin marbre pentélique où elle fut taillée, par la profusion vraiment royale de l'architecture décorative où s'encadrent les reliefs polychromes de la cuve et des frontons. Le type du sarcophage hellénique nous apparaît ici pleinement réalisé, avec sa forme générale, qui est celle d'un temple grec très allongé, avec les éléments de son décor, empruntés ici à l'ordre ionique, mais modifiés, abrégés ou développés librement suivant les exigences de la perspective et la destination du monument. Le puissant piédestal, dont le profil nerveux, semblable à certaines bases de colonnes des temples de Milet et d'Éphèse, s'articule en saillies rythmiques, faisant alterner les assises lisses avec les plus opulentes moulures, la cuve proprement dite, absolument rectangulaire, l'architrave avec sa grecque compliquée, la frise où serpente, jaune sur fond pourpre, un élégant rinceau de vigne sauvage, aux larges feuilles dentelées, — tout cela compose un ensemble d'une magnificence et d'une harmonie singulières, que couronne dignement le toit triangulaire, avec son réseau serré de tuiles de marbre, ses têtes de bouquetins à trois cornes simulant les gouttières, ses antéfixes et ses faîtières en forme de

masques coiffés de feuilles radiées — le plus ancien exemple de ce motif ornemental, — ses grands lions accroupis au pied des rampants, et enfin, dominant le fronton, l'original acrotère qui silhouette sur le ciel une double palmette soutenue par un couple de griffons ailés, à tête de lion cornu. Cette décoration est d'un goût si exquis, ces ornements sont ciselés à fleur de marbre avec tant de finesse, enfin ces profils sont si purs et si heureusement rythmés, qu'ils composeraient à eux seuls, sans le secours d'aucun relief à représentation humaine, une parure suffisante pour une tombe princière. Et de fait, on a découvert dans le même caveau, taillés dans la même matière, et sortant évidemment du même atelier, trois petits sarcophages d'un modèle à peu près identique, mais dont les cuves sont restées vierges de toute sculpture : dans leur élégante nudité, ce n'en sont pas moins des monuments charmants et complets, dignes de l'illustre destination qu'on leur devine.

II.

Ici cependant, ce somptueux décor n'est qu'un cadre qui sert à mettre en pleine valeur — dirai-je les reliefs coloriés ou les tableaux en relief? — qui se déroulent sur les faces de la cuve ou qui remplissent les tympans triangulaires des frontons. Ces reliefs sont de proportions relativement très faibles eu égard à la grandeur totale du sarcophage : les figures de la cuve ne dépassent guère quarante centimètres de hauteur, celles des frontons, de moitié moindres, font presque l'effet de poupées de marbre; ce sont donc ici, si j'ose dire, de véritables « reliefs de chevalet », qui nous rappellent que nous ne sommes plus au siècle de Polygnote mais au siècle d'Apelles et de Protogène. Mais si les dimensions restreintes où l'artiste a volontairement enfermé son œuvre, comme pour inviter les spectateurs à l'examiner de plus près, l'ont en quelque sorte condamné à une exécution très poussée, la largeur de ses conceptions d'ensemble, le souffle épique qui anime ses compositions, ne se ressentent en rien de l'exiguïté de son cadre : comme la *Vision d'Ézéchiel* de Raphaël, comme la *Sortie de Sodome* de Rubens, ou, pour évoquer une comparaison moins ambitieuse et plus topique, comme la *Bataille de Friedland* de notre Meissonier, nous avons ici de la grande peinture dans de petits panneaux.

Les sujets de ces compositions ne sont pas, comme dans le *Sarco-*

phage lycien, empruntés à la mythologie ou à la vie journalière idéalisée, ni, comme dans le *Sarcophage des Pleureuses*, à un symbolisme plus ou moins abstrait. Vrai fils de son siècle, l'artiste travaille « en pleine chair humaine »; ce qu'il nous offre, ce sont des scènes de chasse et de guerre contemporaines, où figurent, tantôt ennemis, tantôt confondus dans une fraternité martiale, des guerriers grecs et perses : ceux-là, nus, drapés dans la chlamyde ou revêtus de leur armure de fer, coiffés du casque ou de la *causia;* — ceux-ci reconnaissables à leur costume traditionnel, pantalon en tricot collant (*anaxyride*), tunique lâche à double ceinture, *yachmak* ou *bachlik* enveloppant le crâne et le menton, mantelet flottant à manches étroites agrafé sur l'épaule. Il n'est pas jusqu'aux chevaux dont la nationalité ne se peigne dans le détail de leur équipement : tandis que ceux des Grecs n'ont pour tout harnachement que la bride, le mors et parfois le poitrail, les chevaux des Perses portent, en outre, des croupières, des couvertures bariolées et brodées, — ces *ephippia* que Grecs et Romains dédaignaient comme un signe de mollesse; les crins du toupet, réunis en une houppe, sont enfermés dans une sorte d'étui qui se recourbe en arrière en forme de corne; la queue, coupée assez courte, est liée vers le bout par un large ruban, aux extrémités pendantes.

Ce réalisme attentif dans le choix et l'interprétation des sujets caractérise la génération artistique contemporaine de la conquête d'Alexandre. La conquête elle-même, en multipliant les rapports de la Grèce avec l'Orient, exerça sur l'évolution de l'art grec une influence immédiate qui n'a pas été suffisamment aperçue jusqu'ici. De tout temps l'art de l'Asie antérieure, placé au service du despotisme, avait affectionné les scènes biographiques puisées dans la vie contemporaine, et cela dès le jour lointain où les rois d'Assyrie faisaient dérouler en longs reliefs sur les murs de leurs palais le journal de leurs exploits militaires et cynégétiques. Déjà l'art des colonies ioniennes, tout pénétré d'influences asiatiques, s'était inspiré de cet exemple : c'est ainsi que l'un des sarcophages de Sidon, le Tombeau dit « du Satrape », — œuvre ionienne qui paraît remonter au milieu du ve siècle, — est décoré d'une série de scènes de chasse et de « sport », traitées dans un goût de naturalisme simplifié; la figure du défunt, plusieurs fois répétée, y paraît déjà individualisée, sinon par les traits, du moins par le costume. Après la conquête d'Alexandre, ces tendances, longtemps comprimées par l'esprit résolument idéaliste et généralisateur des Grecs d'Europe, reparaissent

et triomphent dans l'art hellénistique : le sarcophage qui nous occupe en offre le plus ancien et peut-être le plus brillant échantillon.

III.

Une science et une adresse de main singulières, mises au service d'une imagination brillante, d'une verve impétueuse et d'un souci passionné de la vérité, telle est pour moi la formule où se résume le génie artistique qui a présidé à l'exécution de notre sarcophage. Que l'on regarde, par exemple, la grande scène de combat qui orne l'une des faces latérales de la cuve, et dont nous mettons sous les yeux de nos lecteurs un épisode détaché. Au premier abord la composition débordante, touffue, étouffante même, semble manquer quelque peu d'unité et de clarté. Mais cette absence d'air et de concentration, loin de constituer un reproche, nous paraît être ici une habileté de plus, destinée à donner l'impression de cette tumultueuse mêlée, où il faut reconnaître, à n'en pas douter, le choc furieux de cavalerie qui décida la journée d'Arbèles. Comme dans les batailles homériques, la lutte s'y morcèle en une série de corps à à corps individuels. A gauche, un cavalier vêtu à la grecque, coiffé d'une tête de lion scalpée, et qui n'est autre qu'Alexandre le Grand sous les traits d'Hercule [1], fond au galop, la lance au poing, sur un barbare qui se défend péniblement du haut de son cheval abattu; tous ceux qui ont visité le Musée de Naples seront frappés de l'analogie de ce beau morceau avec le groupe correspondant de la *Mosaïque d'Issus* : c'est une confirmation éclatante de l'opinion qui voit dans cette célèbre mosaïque la reproduction plus ou moins fidèle d'une peinture de l'époque alexandrine [2].

A l'extrémité opposée du tableau, et comme faisant pendant au groupe d'Alexandre, deux autres cavaliers sont aux prises : l'un d'eux, un vieux général coiffé de la *causia* macédonienne, en qui l'on peut reconnaître Parménion, vient de diriger sa lance « d'une main sûre » contre son adversaire, et de « lui faire au flanc une large

1. On dirait que l'artiste a pris ici pour modèle la tête gravée sur les tétra drachmes d'Alexandre, tête qui, on le sait, n'est pas celle d'Alexandre, mais qui a pu emprunter quelques-uns de ses traits. Le graveur des tétradrachmes d'Agathocle de Bactriane, aux types d'Alexandre, a commis la même confusion.

2. Probablement le tableau de Philomène d'Érétrie, peint pour Cassandre (Pline, XXXV, 110), ou celui de l'Égyptienne Hélène (Ptolémée Héphestion), chez Photius.

blessure » : le blessé, tenant encore les rênes de la main gauche, laisse tomber l'autre bras le long du corps dans un geste d'abandon et d'épuisement, admirablement rendu; la tête renversée en arrière, les yeux à demi clos, les traits contractés par la souffrance, il s'affaisse dans les bras d'un fidèle écuyer qui accourt pour le protéger de son bouclier. Entre ces deux groupes, qui marquent comme les pôles de l'action, d'autres épisodes remplissent le milieu du tableau : ici un hoplite nu se rue contre un fantassin ennemi, là un cavalier perse attaque un fantassin grec; plus loin un Barbare tombé à genoux, les bras tendus dans un beau geste de supplication, implore son vainqueur qui, du haut de son cheval, lève son épée pour le coup mortel; des barbares tirent leurs flèches, l'un debout, l'autre un genou en terre dans l'attitude classique d'Héraclès archer. Et pendant que les vivants font rage, pendant que les chevaux, excités par l'ardeur de la lutte, se cabrent et semblent hennir, des morts et des mourants, foulés aux pieds des combattants, jonchent le sol, ceux-là déjà raidis, ceux-ci les bras se tordant dans l'agonie suprême, la bouche ouverte comme pour un cri désespéré. Cette scène de carnage, cette houle furieuse et sanglante où l'on sent se déchaîner le souffle d'un invisible démon, est rendue avec une vérité, avec une intensité de passion saisissante. Il faut un peu de réflexion pour s'apercevoir de l'habileté consommée avec laquelle l'artiste a su entasser dans cet espace resserré tant de figures, entrecroiser ses lignes et entrecouper ses surfaces sans que jamais il en résulte aucune combinaison offensante pour l'œil ou obscure pour l'esprit.

L'exécution individuelle n'est pas moins achevée. Les figures, sveltes et bien prises dans leur fine taille, ont la distinction des combattants de la frise du Mausolée, comme ils en ont les mouvements d'où la vivacité n'exclut pas la grâce; l'influence du canon lysippien, avec sa petitesse exagérée des têtes, ne se fait nulle part sentir. Quant au modelé, également éloigné de la rudesse des œuvres primitives et de la boursouflure prétentieuse des œuvres académiques de la décadence, de l'*Hercule Farnèse* par exemple, il est ressenti, mais sobre et toujours expressif; les muscles tendus, les veines gonflées par l'effort, se voient à nu ou se devinent sous les draperies aux plis vivants et fouillés, balayées par le vent de la charge. Quant aux chevaux, leur type diffère beaucoup de la petite race fine et nerveuse du Parthénon, ou même des chevaux du Mausolée, agiles et allongés comme des cerfs; il se rapproche au contraire beaucoup de celui que l'on voit sur le célèbre sarcophage des Amazones au

Musée de Vienne, œuvre qui à tant d'égards offre avec la nôtre de frappantes analogies : ce sont des bêtes de haute taille, aux formes pleines et ramassées, trapues même, à la musculature puissante; elles ont la croupe et l'encolure courtes et fortement arrondies, la tête petite s'élargissant vers le bas ; les naseaux saillants, l'œil rond et bien ouvert, luisant d'un regard ardent, presque humain.

Mais c'est surtout dans le rendu de la tête humaine que triomphe notre statuaire. Si l'on n'y constate pas encore une recherche bien accusée du type individuel, — l'artiste ne connaît guère que deux types de têtes, l'un pour les Grecs, l'autre pour les Barbares, — en revanche, la science raffinée de l'expression n'a plus pour lui de mystères : le marbre, dompté comme une pâte docile, palpite littéralement dans ces muscles crispés, ces bouches menaçantes ou suppliantes, ces sourcils tendus comme les cordes d'un arc, ces yeux dilatés par l'épouvante ou clos par l'angoisse. Mieux que toute description, la photogravure que nous plaçons sous les yeux du lecteur peut donner une idée de cet art si peu naïf, mais savant et passionné. C'est une tête d'Alexandre, signalée par le bandeau royal, que nous extrayons de la scène de la *Chasse au lion*, on ne doit pas y chercher un portrait dans le sens propre du mot; cependant, si on la rapproche de la tête du même personnage qui figure sur notre héliogravure de la *Bataille d'Arbèles*, on sera frappé de l'identité, évidemment voulue, de certains traits caractéristiques : l'inclinaison, mentionnée par les auteurs, du cou sur l'épaule gauche[1], le méplat ferme du menton, les lèvres charnues, la fine courbure du nez, la saillie puissante des muscles frontaux inférieurs, par-dessus tout l'expression d'énergie presque féroce que respirent le sourcil froncé, l'œil énorme, forcené, dardant des éclairs du fond de son orbite profondément creusée. Voilà bien le fou de génie que peint le poète « bouillonnant, mal à l'aise, dans les bornes trop étroites du monde ». Quel contraste entre cette sculpture, toute vibrante de passion, et l'expression sereine, presque indifférente, de ces têtes d'éphèbes chasseurs sur le *Sarcophage lycien* que nous avons présentées naguère à nos lecteurs! Toute la différence entre l'art du ve siècle et celui de la fin du ive est dans cette antithèse. De Phidias à Apelles, le chemin parcouru n'a pas été moins long que de Périclès à Alexandre.

1. Plutarque, *Alexandre*, ch. 4.

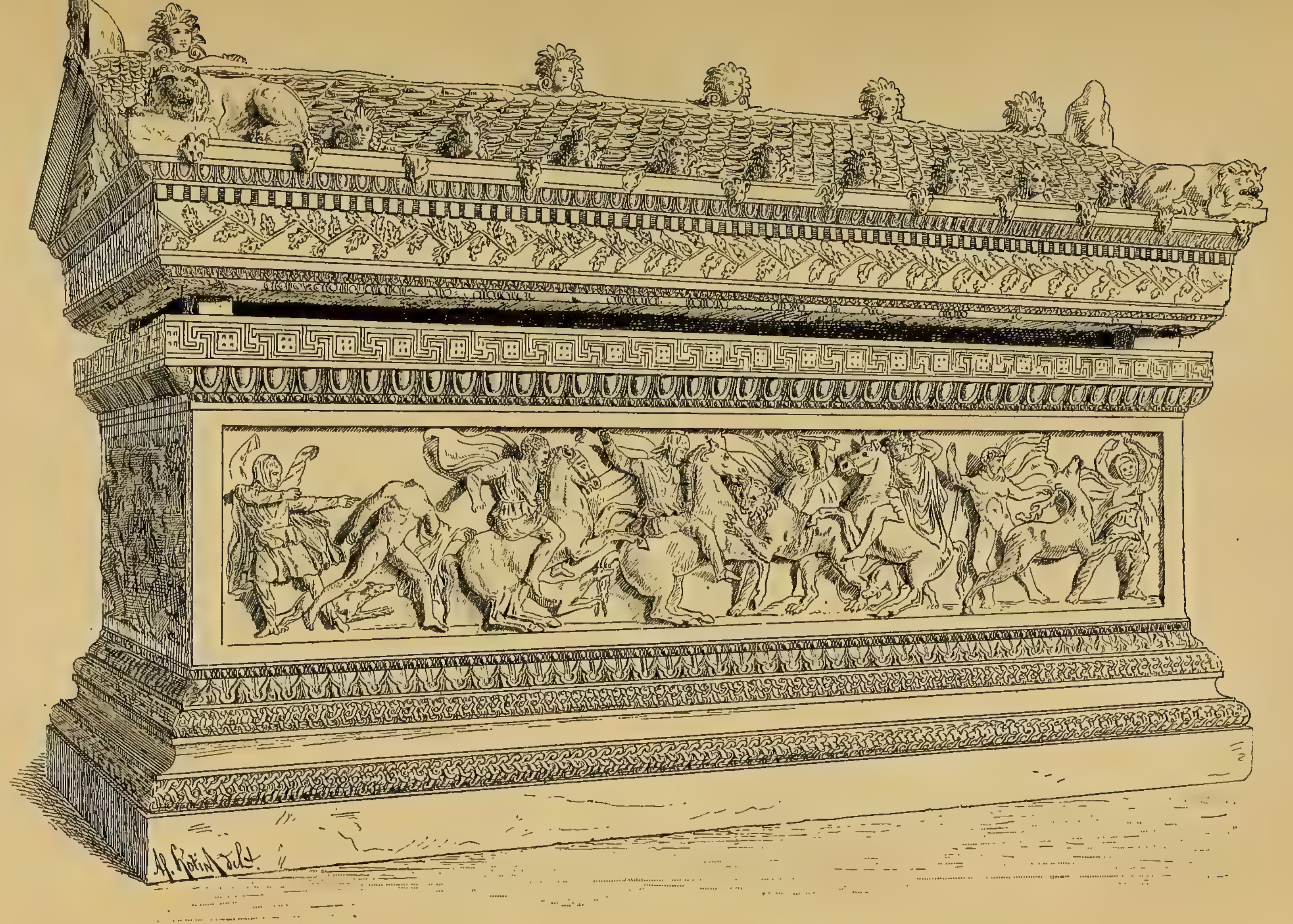
IV.

Si caractéristique de la belle sculpture alexandrine que soit ce style mouvementé et pathétique, il ne suffit pas à la définir complètement; il ne lui appartient même pas en propre : tout porte à croire en effet qu'il n'est que le développement logique de celui que nous offrent déjà les sculptures du Mausolée et dont le véritable créateur, celui qui le premier a « passionné » le marbre, est ce grand maître, plus célèbre que connu, qui s'appela Scopas; le sarcophage de Constantinople nous rend simplement un anneau de la chaîne brisée qui va du Mausolée d'Halicarnasse à la Gigantomachie de Pergame.

Mais ce que la statuaire en relief de Scopas et de ses émules n'avait pas recherché et ce que le relief alexandrin possède, au contraire, au plus haut degré, c'est le caractère pittoresque ou, si l'on préfère, pictural. Ce caractère, qui tend à effacer les prétendues différences naturelles entre la peinture et la plastique, est indépendant de l'usage de la polychromie, encore qu'il trouve dans celle-ci un précieux auxiliaire; il consiste essentiellement, comme l'a très bien vu l'un des premiers commentateurs du « relief alexandrin [1] », dans un jeu chatoyant d'ombres et de lumières obtenu par de multiples oppositions très tranchées, souvent même assez brusques, en d'autres termes par des inégalités *rapides* dans la saillie du relief. La condition de ces contrastes, c'est que l'artiste ait fait litière des conventions séculaires attachées aux noms des différents degrés du modelage : bas-relief, haut-relief, ronde bosse, au lieu de représenter pour lui autant de genres distincts ayant chacun sa loi immuable, ne sont que des moyens d'expression qu'il manie sans scrupule successivement ou simultanément pour concourir à un effet commun. Telle est bien l'originalité de la technique nouvelle qui nous apparaît, pour la première fois peut-être, dans le sarcophage de Constantinople.

Avec une virtuosité singulière et qu'on ne retrouve au même degré qu'en descendant jusqu'aux bronzes de Ghiberti, ou aux marbres de notre Dalou, l'artiste a su y combiner, dans une même composition, les trois variétés principales du modelage sur fond plan que les auteurs du Parthénon avaient sévèrement reléguées chacune dans un emplacement séparé : les frontons, les métopes et la frise. Cer-

1. Schreiber, *Die Wiener Brunnen Reliefs*, p. 23.



VUE D'ENSEMBLE DU GRAND SARCOPHAGE DE SIDON, DIT « D'ALEXANDRE ».

(Musée de Constantinople.)

taines figures du premier plan sont de véritables statues en ronde bosse, simplement posées contre le fond : les têtes, les bras, les jambes sont complètement détachés et modelés avec un soin égal sous toutes leurs faces. Un peu plus en arrière, et déjà plus engagés dans la paroi de marbre, les torses des hommes, les corps des chevaux se profilent en haut-relief; plus loin, le bas-relief fait son apparition, et ainsi, en diminuant successivement la saillie, l'artiste a pu, sans nuire à la clarté et au grand profit de l'effet, étager toute une série de plans visuels, jusqu'à ce qu'enfin les accessoires du fond, arcs, pointes de lances, casques et boucliers tombés à terre, ne soient plus indiqués que par une rugosité à peine perceptible au toucher, ou même par un simple trait tracé au pinceau : ce dernier artifice, librement employé, dispensait de recourir au procédé assez fréquent dans d'autres reliefs de la même époque, qui consiste à entamer le fond lui-même en le creusant ou le grattant au poinçon. En revanche, par un travail spirituel de hachures exécutées à la râpe, l'artiste a su donner à l'épiderme velu des chevaux l'aspect rugueux qui le distingue des corps souples et lisses des guerriers.

Ainsi conçu et traité, le relief n'est encore comparable qu'à une grisaille, exécutée à l'effet; pour achever de lui donner l'apparence de la vie, d'en faire un *tableau* complet, le sculpteur appelle à son secours les ressources du métal et de la couleur. Je ne dirai qu'un mot du métal. Le temps s'est montré sévère pour les nombreux accessoires de fer ou de bronze dont les fauves lueurs devaient contraster vigoureusement avec le reflet plus tranquille du marbre teinté : mors et brides de chevaux, lances, flèches, boutons de ceintures médiques, — tout a disparu, rongé par l'oxydation séculaire on pillé par des mains avides. Il n'en est pas de même de la polychromie. Si le riche manteau de couleur que l'auteur de notre sarcophage avait répandu sur sa création n'a pas subsisté dans toute son intégrité, il en est resté néanmoins des traces assez nombreuses et assez fraîches pour exciter l'admiration des artistes et piquer la curiosité des archéologues : le problème de la coloration des reliefs antiques peut même être considéré désormais comme résolu dans ses parties essentielles.

La polychromie appliquée aux œuvres de la statuaire est, en Grèce, aussi ancienne que la statuaire elle-même ; mais comme celle-ci, et parallèlement à celle-ci, elle a traversé plusieurs phases; il y a aussi loin des brutales et conventionnelles enluminures du VIIe siècle, — cette « sculpture d'Épinal », comme l'appelait naguère un spirituel

archéologue, — à la délicate palette d'un Nicias [1], que du modelé même, si imparfait et si grossier, des œuvres primitives, aux marbres palpitants de vie d'un Praxitèle et d'un Scopas. Un pareil progrès pouvait se deviner *a priori;* il ne pouvait se démontrer par des preuves tangibles, jusqu'à ce que des découvertes inouïes, dues, les unes au hasard, les autres à la sagace persévérance des fouilleurs, nous aient rendu des monuments placés aux deux extrémités de la chaîne — les vieux frontons en tuf de l'Acropole, d'une part, le grand sarcophage de Constantinople, de l'autre — dont les couleurs, grâce aux circonstances particulières de leur ensevelissement, n'ont subi que pendant peu d'années l'action délétère des agents atmosphériques. Nous pouvons même restituer quelques anneaux intermédiaires : les *Athénas* ou prêtresses en marbre de l'Acropole de la fin du VIe siècle, le *Sarcophage lycien* du Ve, les *Pleureuses* du IVe, nous en fourniraient les éléments.

Pour m'en tenir au « Sarcophage d'Alexandre » voici, résumé en peu de mots, le système de coloration dont j'y ai constaté l'emploi [2].

L'artiste emploie une gamme de six couleurs : violet, pourpre, bleu, jaune, rouge (valeur intermédiaire entre le carmin et le vermillon), rouge-brun, auxquelles il faut peut-être ajouter un bistre. Les analyses chimiques, en cours d'exécution, nous apprendront si toutes ces couleurs sont primitives, ou si, comme il est plus probable, quelques-unes d'entre elles résultent de la combinaison de deux pigments élémentaires [3]. L'essentiel est de constater que la gamme une fois arrêtée sur la palette, les couleurs en sont toujours employées à l'état pur et en teinte plate; il n'y a jamais trace de tons mixtes, fondus ou brisés : les légères variations que l'on constate sont dues à l'action inégale des causes destructives. La franchise de ce procédé est parfaitement justifiée par la nature même de la polychromie plastique, qui doit s'appliquer à reproduire non pas les couleurs apparentes, mais les couleurs réelles des objets. Qu'un peintre sur toile ou sur bois veuille rendre l'effet d'une draperie rouge, plissée ou chiffonnée, et par conséquent diversement éclairée dans ses diverses parties : il faudra qu'il modifie son ton

1. Le peintre ordinaire de Proxitèle (Pline, XXXV, 133).

2. En attendant le résultat des études poursuivies sur ce sujet spécial par Hamdy Bey, je résume ici les notes que j'ai prises devant les originaux, il y a deux ans.

3. La palette d'Apelles ne comprenait que quatre couleurs primitives (Pline, XXXV, 50).

local, le rouge ici, par un mélange de brun ou de violet, là par une addition de blanc ou de jaune ; il fait un véritable trompe-l'œil. Le polychromiste n'a pas à se préoccuper de ces nuances : comme il opère sur une surface en relief, dont les plans accrochent inégalement la lumière par l'effet même de leur saillie inégale, il lui suffit de copier exactement la tonalité propre de l'étoffe, monochrome ou bariolée, suivant le cas, et pour le reste de laisser faire la perspective; elle se chargera, ici de renforcer le ton, là de l'atténuer, par un mélange convenable de clarté ou d'ombre. Ainsi le coloris proprement dit et le clair-obscur qui, dans la peinture ordinaire, constituent deux éléments intimement liés, réellement indiscernables, s'exécutent ici séparément : l'un par la main du peintre, l'autre par celle du sculpteur. L'art du polychromiste consiste uniquement dans le choix approprié des couleurs, dans leur application précise et dans leur opposition intelligente : c'est là qu'il se révèle ouvrier ou artiste.

L' « enlumineur » de notre sarcophage est un véritable coloriste : non seulement il imite avec une précision minutieuse la teinture compliquée des étoffes orientales, — les tuniques à fond uni, bleu, pourpre, ou rouge, brodées de petits carreaux ou ornées d'un empiècement de couleur différente, les parements tranchant sur les manches, les manches sur les manteaux, les pantalons striés, pointillés ou tigrés parfois de trois tons, les tapis de selle avec leurs galons éclatants et leurs broderies figurées, — mais encore il excelle dans l'art délicat de réjouir l'œil par des contrastes très francs et néanmoins très harmonieux. Je ne connais pas dans toute la peinture de la Renaissance un morceau plus savoureux, plus fleuri que le groupe de l'extrême gauche dans la grande *Chasse au lion :* d'abord l'archer perse, sanglé dans une tunique pourpre à petits carreaux alternativement rouges et bleus, coiffé d'une tiare violette à doublure rouge, le manteau bleu à manches pourpres flottant derrière le dos; puis un Grec entièrement nu dont le bras s'enroule dans une large draperie d'un rouge éclatant; enfin Alexandre dans sa tunique de pourpre, sa chlamyde et sa ceinture jaunes, chaussé de brodequins de pourpre, sur un cheval ceint d'un poitrail écarlate. Il y a deux ans que j'ai vu le morceau, et l'image m'en est restée dans la mémoire, fraîche et éclatante, une véritable fête pour les yeux... Mais pourquoi perdre ma peine à raconter ce qui veut être vu, sinon dans l'original, du moins dans une reproduction fidèle? Si la parole est impuissante à faire deviner les formes, à plus forte raison l'est-elle à peindre des

couleurs, surtout des couleurs dont tout le mérite consiste dans ce fugitif et inexprimable rapport qui s'appelle l'harmonie. Indiquons du moins qu'un des éléments principaux de ces vifs et charmants contrastes réside dans la manière si différente dont est exécutée d'une part la coloration des draperies et des armes, d'autre part celle des nus, hommes ou animaux. L'hypothèse souvent avancée que les parties de chair restaient incolores dans les reliefs polychromes est peut-être vraie de la statuaire funéraire attique ; elle ne l'est certainement pas du relief alexandrin [1], pas plus que de la frise du Mausolée; il faut aussi renoncer à l'opinion, accréditée par les théoriciens, que la sculpture grecque répudiait à reproduire l'iris et la pupille de l'œil, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus vivant dans la vie. La vérité c'est qu'au lieu d'exécuter péniblement ces détails en relief, on trouvait plus simple et plus expressif de les traduire par le pinceau. Le peintre de notre sarcophage n'y a pas manqué : il a reproduit non seulement le cercle coloré de l'iris — ordinairement bleu chez les Perses et brun chez les Grecs — et le cercle intérieur plus foncé, mais encore le luisant où vient se refléter la lumière ambiante, et qui communique le feu au regard. Les cils, les sourcils, les lèvres, les cheveux ne sont pas exécutés avec un soin moins méticuleux. Quant au reste du corps, le visage y compris, l'artiste s'est contenté de le revêtir d'une sorte de frottis léger et transparent, de valeur uniforme, jaune clair ou foncé suivant qu'il s'agissait d'un Grec ou d'un Barbare, sans aucune tentative de rendre par des nuances multiples l'aspect varié des chairs, avec le réseau azuré des veines et le sang affluant sous certains points de l'épiderme; ces glacis sont si différents des teintes plates, opaques et consistantes, appliquées sur les parties de draperie, le temps en a si bien rongé le voile fluide qu'au premier aspect on pourrait s'imaginer qu'il n'y a là que le marbre naturel, doré par les années. Mais un examen plus attentif révèle des traces indiscutables de la couleur originaire; d'ailleurs les nus des animaux, chevaux, cerfs, lions, panthères, levriers, sont traités exactement par le même procédé, sauf la nuance qui varie d'un animal à l'autre et que viennent aviver çà et là les taches naturelles de la robe et le sang rouge coulant des fraiches blessures.

1. Plusieurs archéologues se sont déjà prononcés dans ce sens (Voyez Treu dans le *Jahrbuch des arch. Instituts*, IV, 22, note; Newton, *Travels and discoveries in the Levant*, I, 131; E. Robinson, dans le *Century* de New-York, 1892, p. 869 suiv.).

V.

Si limité que soit le cadre assigné à cette étude, je ne veux pas m'arrêter sans toucher au moins quelques mots d'une question, qui pour être surtout du domaine de l'archéologie, n'en intéresse pas moins directement l'appréciation esthétique de notre monument et la fixation de sa date : il s'agit du sens historique qu'il convient d'attribuer aux sujets de ces beaux reliefs, et, par voie de conséquence, de la nationalité probable du titulaire de la tombe.

En écartant la théorie à sensation, suffisamment démentie par les textes, qui se réclame de nom d'Alexandre le Grand, nous nous trouvons en présence d'une opinion, déjà fort répandue, qui voit ici la sépulture d'un des lieutenants d'Alexandre, « d'un de ces batailleurs sans pitié et sans repos »[1] qui parcoururent l'Asie à la suite du conquérant macédonien : on a même proposé un nom propre, celui de Perdiccas. Un juge autorisé, M. George Perrot, conclut plus prudemment « que ce monument a reçu la cendre de l'un des hommes qui avaient joué un rôle en vue dans cette grande aventure », mais par là sans doute il entend, lui aussi, un général macédonien.

On a peine à croire qu'une opinion si faiblement motivée ait pu séduire tant de bons esprits : les preuves même qu'elle invoque — nos reliefs où figure trois fois le portrait d'Alexandre — examinées de plus près suffisent à la réfuter.

En effet, à moins de supposer, chez un artiste si bien doué d'ailleurs, une invraisemblable ignorance des principes élémentaires de la composition, il faut admettre, comme une vérité de bons sens, que s'il a, de parti pris, constamment, ramené au centre matériel et intellectuel de ses tableaux un seul et même personnage, qui figure comme l'acteur principal de la plupart des scènes, — c'est ce personnage et nul autre qui était, dans sa pensée, le destinataire du tombeau. Or, sur *cinq* compositions qui ont réellement un centre, — la sixième, celle du *Combat de cavalerie*, n'est, comme nous l'avons déjà dit, qu'une série de corps à corps dépourvus de lien — *quatre* fois celui qui l'occupe est un grand seigneur perse, toujours le même, facilement reconnaissable, non à ses traits individuels, qui ne diffèrent guère du type générique de ses compatriotes, mais à sa haute taille, à la magnificence de son costume et de son harnachement. Souvent

1. Voir l'article de M. Aynard dans la *Revue Bleue*, 1892, II, p. 119.



Gazette des Beaux Arts — Heliog. Dujardin

FRAGMENT DU SARCOPHAGE DIT "D'ALEXANDRE"

(Musée de Constantinople.)

Eudes lit.

même l'artiste a pris soin de marquer cette identité, comme s'il craignait de n'être pas compris, par la répétition textuelle des mêmes particularités de couleur et de décor: l'ample tunique pourpre, garnie d'un empiècement bleu, la pèlerine de même teinte, aux parements d'azur; la couverture de cheval, rouge avec une frange bleue, brodée en son milieu d'un motif spécialement médique, deux boucs ailés affrontés [1].

Sur le premier de ces quatre tableaux, notre Perse est représenté chassant la panthère avec l'aide de ses serviteurs. Trois d'entre eux assaillent la bête, avec des haches et des javelines ; le quatrième tient par la bride un cheval, qui frémit, dressé sur ses jambes de derrière. Lui-même a mis pied à terre; fièrement campé, le jarret tendu, la lance baissée, le bouclier au poing, il vise tranquillement l'énorme félin qui, tout blessé et saignant, lève la patte et médite un bond suprême.

Sur la face opposée de la cuve, nous voyons notre héros à cheval, terrassant un Grec entièrement nu ; l'adversaire vaincu, renversé à terre, son casque tombé, sa lance brisée, cherche encore à se faire un rempart de son bouclier. A droite, à gauche, les Barbares fuient ou succombent devant l'élan irrésistible des Grecs : on dirait que l'artiste a voulu souligner l'intrépidité de son patron, resté seul inébranlable dans la déroute des siens.

Voici maintenant la *Chasse au lion*, l'une des deux grandes compositions de la cuve. Ici encore notre Perse occupe le milieu du tableau, à cheval, aux prises avec un lion furieux ; celui-ci, bien vivant et rugissant, malgré un dessin quelque peu fantaisiste, a saisi le cheval au poitrail, y enfonce ses griffes et ses dents. Mais de toutes parts on accourt à la curée : un chien mord le fauve à la jambe, un chasseur perse fond sur lui, la hache levée; à droite et à gauche deux cavaliers grecs — dont l'un n'est autre qu'Alexandre lui-même — chargent au galop, la lance en avant. Plus loin un *gymnète* s'élance tendant sa pique, un archer décoche sa flèche, tandis que deux chasseurs, étrangers à cette scène dramatique, s'occupent à terrasser un cerf dans un coin du tableau. Malgré ce détail épisodique, qui ne sert qu'à boucher un vide de la composition, aucun doute ne saurait subsister sur le sens et le héros de la scène : c'est vers le cavalier perse, assailli par le lion, que convergent toutes les lignes, c'est là que se concentre l'intérêt de l'action.

1. Cf. Aristophane, *Grenouilles*, v. 937.

Enfin, malgré d'insignifiantes variantes dans le costume, c'est encore et toujours le même satrape qu'il faut reconnaître dans la figure centrale d'un des petits reliefs qui remplissent les tympans triangulaires des frontons. De cette composition, ciselée comme une œuvre d'orfèvrerie, merveilleusement accommodée à la forme tyrannique du cadre, je ne veux retenir que le groupe du milieu : le seigneur perse, penché sur l'encolure de son cheval cabré, dirigeant la pointe de sa lance contre un Grec, à pied, la tête nue, qui combat sans une cuirasse. Ce Grec, c'est Alexandre ; on le devine non seulement à l'inclinaison traditionelle de la tête, mais encore au casque, tombé à ses pieds, que surmonte la double aigrette blanche, le haut et magnifique panache, dont Alexandre, comme notre Henri IV, aimait à se parer « pour montrer à ses soldats le chemin de la gloire ».

La conclusion s'impose. Le héros de toutes ces scènes sanglantes, celui que le sculpteur n'a pas craint d'opposer à Alexandre lui-même, ce chasseur intrépide, ce vaillant soldat, c'est un de ces seigneurs perses d'antique lignée, qui remplissaient, dans la monarchie achéménide, les plus hautes fonctions politiques et militaires. En temps de paix, la chasse était leur occupation favorite : c'est en se mesurant, corps à corps, avec une panthère furieuse, que notre preux a appris à regarder les Grecs en face ; il a tenu à le rappeler sur sa tombe. La guerre est venue ; il y a fait bravement son devoir : quand les siens fuyaient, lui, pour sa part, foulait aux pieds de son cheval son adversaire vaincu et désarmé ; à un certain combat, à la journée du Granique peut-être, il a tenu un instant Alexandre lui-même au bout de sa pique. Mais la fortune de Darius s'écroule définitivement ; l'empire perse fait place à la monarchie macédonienne. Alors, comme tant d'autres, il se rallie loyalement, sans arrière-pensée, à la dynastie nouvelle ; réconcilié avec son vainqueur, il prend part, à ses côtés, à une de ces grandes chasses qu'Alexandre aimait à organiser dans les *paradis* des Achéménides et qui inspirèrent plus d'une fois le ciseau et la brosse de ses artistes officiels [2].

Il resterait à poursuivre jusqu'au bout cet essai de reconstitution biographique. Il resterait, par exemple, à montrer comment dans le *Combat de cavalerie* (lisez : la fameuse charge d'Arbèles) on retrouve encore notre défunt sous les traits de ce cavalier perse, qui, blessé

1. Plutarque, *Alexandre*, c. 16.

2. Plutarque, *Alexandre*, 40 ; Pline, XXXIV, 66 (Lysippe et Léocharès) ; *Id.* XXXIV, 66 (Euthycratès).

par un vétéran macédonien, tombe dans les bras de son écuyer : à ceux qui demandent des preuves matérielles, indiquons la couverture bariolée et dentelée, la même exactement qui figure dans le



ALEXANDRE LE GRAND.

FRAGMENT DE LA « CHASSE AU LION » DU GRAND SARCOPHAGE DE SIDON.

(Musée de Constantinople.)

Combat du Granique[1]. Il resterait aussi à rechercher, dans la liste des serviteurs de Darius ralliés au parti d'Alexandre, quel est le nom

1. Le sujet de la composition du fronton sud, — une scène de massacre où ne figurent que des Grecs et des Macédoniens, — a résisté jusqu'à présent à toutes les tentatives d'interprétation. Peut-être faut-il y voir « l'exécution » de Parménion ou de Philotas; si l'on se rappelle que le vétéran qui blesse notre Perse à la charge d'Arbèles est très probablement Parménion, il y aurait là une allusion, d'un goût douteux, à la Némésis vengeresse. Je ne propose cette explication que sous d'expresses réserves.

qui conviendrait le mieux à ce noble Perse, enseveli dans une nécropole princière de Sidon. Mais je ne veux m'engager ici ni dans les hypothèses, ni dans les discussions historiques. Tout ce que j'ai voulu mettre hors de doute, — et j'espère y avoir réussi, — c'est que cette tombe vraiment royale n'est ni celle d'Alexandre, ni d'un de ses lieutenants, mais bien celle d'un satrape perse, aussi amoureux de l'art grec que l'avait été, avant même la conquête macédonienne, cet Ariobarzane dont Alexandre vit, à Ilion, la statue tombée de son piédestal[1]. Ainsi s'explique, entre autres particularités, pourquoi l'artiste, chargé de l'exécution de cette tombe, a fait choix pour agrémenter la cimaise, comme pour couronner les frontons, d'êtres fantastiques, tels que les griffons à tête de lion cornu, motif d'origine perse, spécialement réservé par l'art grec à la décoration des monuments dont la Perse a fourni les sujets[2].

Au point de vue chronologique, la principale indication qui résulte de cette analyse, c'est que le sculpteur de notre tombeau a vécu immédiatement après la conquête d'Alexandre, à une époque où l'histoire du conquérant n'était pas encore passée à l'état de légende, peut-être même avant sa mort. Nous avons donc ici, daté avec certitude, un des tout premiers monuments de la période « alexandrine » de l'art grec : c'est un point de repère d'une importance capitale et qui peut servir à dater exactement des œuvres du même style, jusqu'à présent assignés à des limites assez flottantes, comme le Sarcophage des Amazones à Vienne. Il ne sera même pas défendu de chercher dans telle ou telle de nos dix compositions un souvenir plus ou moins direct de quelques-unes des grandes œuvres perdues de la statuaire et de la peinture contemporaines, qui traitaient des sujets analogues[3] : les chefs-d'œuvre nouveaux se popularisaient aussi vite chez les Grecs que de nos jours ; on les copiait, on les imitait sans scrupule, dès le lendemain, et ces esprits simples, qui n'avaient pas encore imaginé de mettre l'art en actions, ne voyaient dans les pastiches qu'un hommage rendu au génie.

Me sera-t-il permis, avant de prendre congé de mes lecteurs, de leur signaler une coïncidence au moins piquante ? Ce monument si curieux, qui inaugure en quelque sorte un chapitre de l'histoire de

1. Diodore, XVII, 17, 6.

2. Furtwängler, article *Greif* dans le *Lexicon* de Roscher, dernier paragraphe.

3. Euthycratès, disciple de Lysippe, avait sculpté un *Alexandre à la chasse* et un *Combat de cavalerie* (Pline, XXXIV, 66); Aristide de Thèbes peignit une bataille contre les Perses (Pline, XXXV, 98), etc.

l'art grec, où l'on retrouve dans le traitement des sujets, dans le choix même des motifs d'ornementation, l'éclectisme conscient, demi-grec, demi-oriental, qui caractérise la politique d'Alexandre et la civilisation *alexandrine* tout entière — à qui en devons-nous le sauvetage et la restauration? A l'intelligente initiative d'un de ces Orientaux vraiment européanisés, en qui semble revivre, à cette fin du XIX[e] siècle, le vieil esprit des satrapes de Darius, obstinément fidèles aux croyances de leur race, fiers de leur origine, mais convertis à ce que la civilisation occidentale a de plus vraiment humain : le culte désintéressé du Beau.

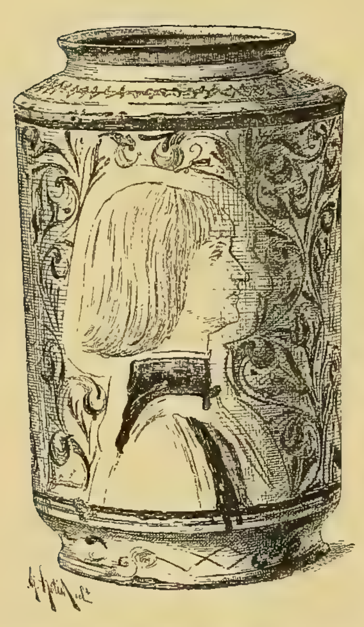
THÉODORE REINACH.



LA CÉRAMIQUE ITALIENNE

D'APRÈS QUELQUES LIVRES NOUVEAUX

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



Malgré les tragédies de son histoire, Faenza fut le centre, probablement le plus ancien, mais certainement le plus actif de l'industrie des faïences peintes en Italie. Mais à quelle époque y remontent les origines de cette industrie ?

Une chronique manuscrite de date assez récente, puisqu'elle est de 1822, constate que sur l'un des merlons d'une tour de l'enceinte de la ville, construite en 1232, était encastré un écu de faïence peint à ses armes. Il était composé de deux parties distinctes : le corps de l'écu, représentant un lion rampant qui tient une épée, était en terre cuite, mais le chef aux trois lys d'azur sous un lambel était en majolique. Il était fort délabré quand on le détruisit, en 1780, lors d'une restauration de la tour. Mais un fragment en fut conservé qui existe peut-être encore à Faenza, bien qu'aucun de ceux qui s'y occupent de l'histoire de la céramique ne l'ait pu voir. Aussi restent-ils incertains sur la nature de cet antique témoin de l'industrie de leur ville. Était-il de mezza-majolica ou de majolica, c'est-à-dire avec couverte en plomb ou émail à l'étain?

1. Voir *Gazette*, 3e pér., t. VII, p. 136.

Un autre chroniqueur de la fin du XVIIIe siècle parle d'inscriptions en majolique, écrites en lettres que les savants locaux ont dit être du XIIIe siècle. Mais l'attribution peut être doublement erronée, quant à la matière et quant à la date.

Les assertions d'autres auteurs faentins du XVIIe siècle, qui y font remonter les commencements de la majolique à l'année 1300, sans apporter aucune preuve à l'appui, sont également à négliger. Il faut arriver à la fin du XIVe siècle pour constater l'existence de la fabri-



DISQUE AVEC TÊTE EN RELIEF. — FAENZA, XVe SIÈCLE.

(Collection de M. Édouard André.)

cation de la vraie majolique, concurremment avec celle de la demi-majolique. Ce sont les produits eux-mêmes qui le constatent ainsi que nous l'avons montré en publiant les deux brocs aux armes d'Astorgio Ier, duc de Faenza, de 1393 à 1405.

Ce que disent les auteurs qui parlent de la fabrication de la majolique à Faenza, à partir des commencements du XVe siècle, peut donc être considéré comme certain ou probable.

Quels étaient ses produits? Jusqu'ici on a été dans habitude d'attribuer à Faenza les pièces les plus archaïques : celles qui représentent des personnages ou des bustes dessinés par un trait bleu, et peints, sans modelé, de couleurs peu intenses, vertes, jaunes et violettes, accompagnées d'un décor où l'on peut reconnaître une influence orientale, mais surtout persane. Mais aucun des fragments recueillis dans les

fouilles de Faenza ne présente ces caractères. Sans nier d'une façon absolue que ceux-ci s'appliquent particulièrement aux faïences archaïques produites par les ateliers qui ont fonctionné dans cette ville pendant la première moitié du xve siècle, il faut se montrer réservé dans ses attributions.

Dès le milieu de celui-ci nous voyons apparaître un vrai peintre sur faïence : M° Giacomo di Piero, « bochalero in Favenza », qui traite, en 1454, avec un certain Dondi, de Padoue, pour la fourniture des pièces d'un service de « *Maiolicha biancha... che deno havere altorno et socto bele et vaghe depinture et al mezo le... arme con oro* ».

De quel or est-il question ici? Nous croyons qu'il s'agit simplement d'une dorure et non de reflets métalliques. Mais en tout cas la date de l'application de la première sur la faïence se trouverait ainsi singulièrement reculée. Et d'ailleurs puisque les Orientaux, et probablement les Vénitiens, savaient dorer au feu le verre, pourquoi les céramistes ne leur auraient-ils pas emprunté leur procédé ?

Si des documents écrits nous passons aux pièces elles-mêmes, nous devrons récuser deux plats, datés de 1470, conservés à Faenza au XVIIIe siècle, dont il n'existe aujourd'hui que des dessins, et qui auraient été décorés des armes de Manfredi et des familles nobles de Faenza, leurs contemporaines. On croit à une supercherie destinée à annoblir quelques-uns.

Mais peu d'années après cette date durent être exécutés les trois médaillons qui décorent encore le chevet et les arcs de la coupole de la cathédrale de Faenza, qui furent commencés, en 1474, par l'évêque F° Manfredi, et terminés vers 1477.

En outre des armoiries qu'ils portent, des inscriptions y constatent qui les fit faire, et donnent ainsi implicitement leur date.

Notons que ces disques, peints en majolique, étaient bordés de terre cuite émaillée, à l'imitation de ce que les della Robbia avaient commencé de pratiquer à Florence dès 1438. Cette remarque aura son importance.

Un disque du Musée de Cluny qui porte l'inscription : † NICOLAVS DE BAGNOLIS AD HONOREM DEI ET SANTI MICHAELIS FECIT FIERI ANO 1475, est contemporain de ceux de la cathédrale et provient authentiquement de Faenza. Il y était incrusté sous l'archivolte de la porte principale de la façade de l'église de Saint-Michel.

C'est la pièce de Faenza qui porte la plus ancienne date connue, et certains éléments de son décor, sur lesquels nous reviendrons,

sont caractéristiques de la céramique faentine pendant cette période du XVe siècle.

Ici vient se placer le pavage célèbre de l'une des chapelles de San-Petronio de Bologne. Cette chapelle, la cinquième à gauche en entrant dans la cathédrale, fut concédée, en 1489, au chanoine Donato Vaselli sous l'obligation de la meubler : ce qu'il fit suivant un



PLAT. — FAENZA, XVe SIÈCLE.

(Musée de Cluny, n° 2809.)

acte qui constate, en 1497, l'exécution des stalles, qui existent encore, et qui sont décorées de marqueterie, des tableaux et statues, de l'autel, avec son tabernacle, « *Super terram... pvlcherrimam salicatam de qvadrittis vitreatis cvm diversis rebvs in illis coloratis* », et enfin de la grille de clôture.

Ce pavage, que nous avons pu visiter à deux reprises différentes, se compose de deux parties distinctes : le revêtement du sol de la chapelle et le revêtement des marches et contremarches de la plate-forme de l'autel, qui sont décorés d'après deux systèmes tout différents.

Le pavage de la chapelle, qui seul a occupé les érudits au préjudice de celui des marches, qui a bien son importance, est formé de trente-deux rangs de trente pavés hexagones. Ils portent, dans un encadrement d'oves ou de perles, des bustes, des animaux, des ustensiles les plus divers, des vues de villes avec leurs rues en perspective, des emblèmes, des devises et des inscriptions, le tout placé sans aucun égard pour l'ordre et la symétrie. C'est un assemblage d'échantillons aux motifs les plus divers, placés au hasard, qui ne s'accordent entre eux que par l'unité des colorations, qui sont le bleu foncé pour les traits du dessin, et le bleu clair pour le modelé ; avec quelques touches d'orangé, de jaune, de vert clair et de violet dans les accessoires ; et enfin le blanc du fond.

La date de 1487, antérieure de deux années à la concession de la chapelle, qui se trouve inscrite sur l'un des carreaux de son pavage, montre que le fabricant à qui il fut commandé, pris de court, aura dû envoyer à Bologne tout ce qu'il avait en magasin, en outre de ce qu'il aura pu exécuter pour la place, comme les carreaux de revêtement des marches.

Ce faïencier devait être un certain Betini de Faenza, ainsi qu'il résulte d'un certain nombre d'inscriptions. On y lit son nom et celui de sa ville à la suite d'autres noms d'hommes et surtout de femmes qui semblent avoir été de sa famille et qui étaient probablement à son service.

Plusieurs de ces inscriptions, dont M. E. Molinier donne quelques fac-similés, sont ainsi conçus. CHORNELIA BE FAVENTICIE. — XABETA BE FAVENTCIE ZENTILA BE FAVENTCIE — puis BOLOGNIESVS FCIT et BOLOGNI..... BETINI FEC. Cette dernière inscription a été ainsi complétée : *Boloniesvs in casa Betini fecit*, et, d'après le second nom qu'on y lit, on a complété le BE des autres de façon à en faire *BETINI*.

Cependant nous devons faire observer que, soit usure de certains pavés, soit mauvais tracé de quelques lettres, nous avons vu parfois un D en place du B relevé par d'autres, et qu'un chartiste qui avait copié jadis ces inscriptions pour nous, y avait relevé la même lettre. Ceci changerait un peu le sens de certaines inscriptions, comme celle qui porte le nom de Xabeta, que nous aurons lue. XABETA DE FAVENTCIE.

Mais ce détail importe peu. Que le maître de l'officine d'où il est sorti s'appelle *Betini* ou non, et que les exécutants soient ou non de sa famille, l'origine faentine du pavage n'en est point infirmée. D'ailleurs, l'emblème des Manfredi, qui était une lancette, et les

armoiries d'habitants de Faenza, que l'on voit sur quelques-uns des pavés, contribuent à en certifier l'origine.

Peut-on faire venir aussi de Faenza le pavage du monastère de San-Paolo, de Parme, dont un grand nombre de carreaux est aujourd'hui conservé au Musée de la ville? Nous le pensons, à en juger par quelques dessins que M. E. Molinier en a donnés, et surtout par ce fait que l'on conserve au Musée de Faenza un fragment de pavé qui porte l'inscription : (*I*) *n Favenc* (*ia*) *heracl* (*ivs*), et qui serait absolument identique à ceux de Parme.

Ces derniers auraient été donnés, suivant le marquis Campoir,



BORD DE PLAT. — FAENZA, XVe SIÈCLE.

(Musée de Faenza.)

au couvent de San-Paolo par l'abbesse Maria de Benedictis qui le gouverna de 1471 à 1482, ce qui concorderait bien avec leur style. D'un autre côté, M. C. Molagola en attribue le don à l'abbesse Giovanna da Piacenza, élue en 1507 et qui aurait magnifiquement embelli son monastère. Mais l'écu de l'abbesse donatrice figuré plusieurs fois sur le pavage, qui est « bandé d'or et d'azur de 6 pièces », étant accompagné des lettres MA BN, semble plutôt se rapporter à Maria de Benedictis.

Les bustes figurés sur certains des pavés de San-Petronio, par leur caractère ainsi que par leur exécution sommaire mais précise, qui d'ailleurs est celle de tous les autres motifs du même pavage, peuvent servir pour classer sous le nom de Faenza toutes les faïences peintes analogues. Nous en rapprocherons le fond d'une assiette à larges bords trouvée près du dôme de Faenza avec les débris d'un four à potier, qui pourrait avoir été celui de Betini.

Nous en rapprocherons également les huit bustes qui décorent deux grands vases de pharmacie (*albarelli*) récemment légués par M. C. Fayet au Musée de Cluny. Il est impossible de n'en pas faire honneur à un atelier de Faenza. Mais le peintre céramiste qui a tracé d'une main si sûre et si savante ces bustes d'un dessin si net, d'un si grand caractère et d'un modelé si précis dans sa sobriété, était un véritable artiste, bien supérieur à ceux qui ont fait la besogne de la chapelle décorée aux frais du chanoine de Bologne. Ces huit bustes peuvent être considérés comme étant ce que la peinture céramique a produit de plus parfait à la fin du xve siècle.

Notons immédiatement un détail du décor qui encadre ces bustes. Un trait de contour qui suit à distance et à peu près leur profil, les isole d'un fond de feuilles gladiées, comme celles de l'iris, droites ou recourbées, qui couvre l'intervalle des parties réservées aux têtes. Ce genre de décor que l'on rencontre quelquefois peut servir à rattacher à Faenza les pièces qui le portent.

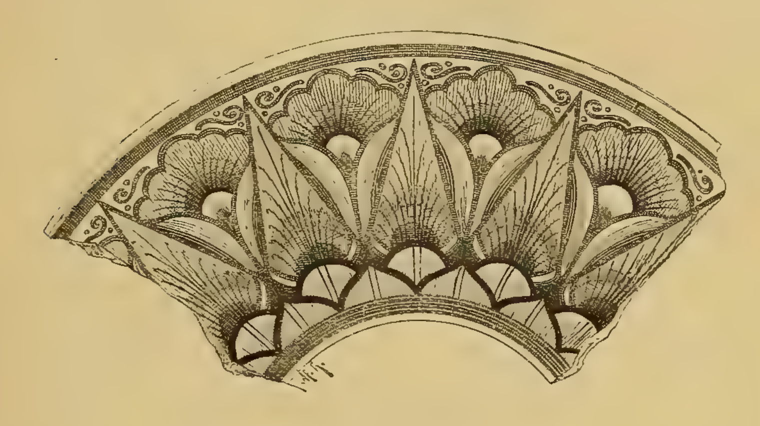
Revenons maintenant aux pavés rectangulaires qui revêtent les marches de la plate-forme de l'autel de la chapelle de San-Petronio.

Leur décor se compose d'une suite de médaillons ogivaux formés par l'entrelacement de tiges filiformes d'où naissent, latéralement, une foule de stipules enroulés, et encadrant une palmette faite de feuilles arrondies à leur extrémité. Le tout est tracé et modelé sommairement en bleu sur fond blanc, et bordé d'un rang de perles et d'olives alternées sur fond orangé. Le croquis que nous en avons crayonné, trop sommaire pour être reproduit, mais assez précis pour nous servir de type, nous fait reconnaître un décor absolument semblable, en ce qu'il est formé de palmettes identiques accompagnées des mêmes tiges filiformes enroulées, sur le fond d'un disque, portant une tête en relief, qui vient de passer du cabinet de M. Leclanché dans la collection de M. Édouard André : pièce admirable que l'on peut ainsi attribuer avec certitude à un atelier de Faenza.

Ce buste qui porte sur la poitrine un anneau qui encadrait une chose disparue, emblème ou miroir, range parmi les produits du même atelier deux bustes analogues, portant le même anneau, en saillie sur un fond ovale aigu, mais sans décor, qui appartiennent au Musée de Cluny. De plus, ces reliefs revêtus d'émaux colorés auxquels la peinture vient s'ajouter, montrent que les Della Robbia n'étaient pas seuls à pratiquer la sculpture en terre émaillée. L'encadrement de feuillages des médaillons de la cathédrale de Faenza, et celui qui, peut-être, enveloppait le disque daté de 1475 du

Musée de Cluny, car les anciens auteurs faentins le croyaient de l'un des Della Robbia, montre que l'industrie de ces derniers était pratiquée avec toutes ses variétés dans la cité des Manfredi, bien qu'avec un autre sentiment décoratif.

Le décor si particulier des pavés rectangulaires de San-Petronio et du disque de la collection Édouard André, se retrouve avec quelques modifications dans le dessin des fleurons sur le fond resté libre d'un grand plat du Musée de Cluny (nº 2809) où une tête quelque peu barbare est représentée, dont le profil est enveloppé par un



BORD DE PLAT. — FAENZA, XVe SIÈCLE

(Musée de Faenza.)

champ libre qui en épouse les contours. Ce plat est authentiqué de Faenza par ce motif. Mais il en est un autre et qui n'est pas moins caractéristique, que nous noterons pour son bord. Celui-ci est décoré d'une suite de zigzags, s'appuyant au filet de bordure, et couvrant un champ triangulaire, sortes de paraphes comme en trace parfois la plume au bas d'un écrit qu'on est bien aisé d'avoir terminé. Le pinceau les a peints librement en revenant sur lui-même, sans recouvrir cependant le trait qu'il vient de faire et en raccourcissant chaque fois sa course. Quelques traits minces et presque parallèles, disposés par touffes, garnissent l'intervalle que ces paraphes laissent entre eux, s'appuyant à l'autre filet de bordure.

Nous retrouvons ce même motif comme ornement de l'un des anneaux du disque de Faenza daté de 1475 et cité plus haut.

Nous le retrouvons encore sur le bord d'un autre plat du Musée de Cluny (nº 2810) qui représente un homme en costume du XVe siècle, tenant un bâton levé, presque enveloppé par une bande-

role qui porte une inscription. Un seul détail différencie les deux ornements. C'est que dans ce dernier les touffes séparent les zigzags, étant appuyées au même filet de bordure.

Rapprochons des décors que nous venons d'étudier d'autres ornements fréquents à rencontrer sur des pièces qui appartiennent aux limites du xve et du xvie siècle, et qui sont également caractéristiques de Faenza, car les deux exemples que nous en donnons proviennent des fouilles du municipe de cette ville. Ce sont, sur les larges bords des plats ou des assiettes, des imbrications rayonnantes d'écailles imitant l'extrémité ocellée des plumes de paon. Imitation qui est loin d'être servile, ainsi que le montrent les couleurs distribuées par zones, sans liaison entre elles, qui les revêtent, les filets noirs qui rayonnent par-dessus, et enfin les formes différentes qui s'y mêlent tout en recevant la même décoration peinte. On y voit, de plus, comme sur les marches de la chapelle de San-Petronio, l'emploi persistant des brindilles filiformes pour accompagner les motifs principaux de leurs spirales plus ou moins rares.

Les colorations sont généralement très franches et très intenses, mais non pas au détriment de la délicatesse du ton.

Les peintres de cette période usent également des combinaisons géométriques pour décorer les zones en réserve ou colorées, qui couvrent le marli et le bord des plats ou des assiettes, et enveloppent de leurs anneaux variés le buste ou la figure qui en occupe le fond.

Les ateliers qui fabriquaient ces faïences d'un aspect si original commencèrent à essaimer à partir de la fin du xve siècle. Ainsi nous trouvons un certain Matteo di Alvise da Faenza, établi *maiolicaro* à Venise en 1489. Il y réclame une indemnité pour le bris de faïences peintes qu'il avait exposées un jour de fête sur la place, près les Procuraties. Et ces faïences ne devaient pas avoir été importées, mais fabriquées à Venise, car le plaignant donne le nom et l'adresse du *dessignator*, M. Thomeo, qui les avait peintes à grands frais et avec grande fatigue pour le doge lui-même.

En 1496, deux potiers faentins, Carlo Pandolfo et Tomaso Marcelli s'établissent à Rocca-Contrada, aujourd'hui Arcevia.

Soit que l'atelier vénitien de Matteo di Alvise se soit fermé, soit qu'il n'ait point suffi à la consommation, la république, dès l'année 1503, concéda aux potiers de Faenza la faculté d'apporter et de faire transiter leurs produits.

L'industrie faentine se développant à mesure qu'on avance dans le xvie siècle, où le goût de ses faïences se propageait, on voit en

1511 le duc de Ferrare, Alphonse Ier, acquérir, pendant une foire, la vaisselle nécessaire pour sa table. Il avait cependant fait venir des ouvriers de Faenza en 1490, en 1493 et en 1501 pour travailler dans l'atelier qu'il avait établi dans son château même.

En 1518, la duchesse Isabelle Gonzague, de Mantoue, ayant écrit à un gentilhomme ferrarais de lui envoyer un service de faïence, celui-ci lui répond qu'il va s'adresser à Venise ou à Faenza afin



ALBARELLO. — FAENZA, 1500.

(Musée de Cluny, nº 2862.)

qu'elle soit mieux servie; mais qu'il craint qu'elle ne soit pas satisfaite des produits de l'une ou l'autre ville ; ce qui indique un homme difficile à satisfaire.

A cette date, Venise se met à prohiber les produits étrangers, afin de protéger sans doute l'industrie céramique qui s'y installait de nouveau. Il en est de même de Ravenne, en 1523, et pour les mêmes raisons probablement. Elle les admet cependant quatre années après pour en redéfendre l'entrée l'année suivante. De même encore à Imola qui, ayant fondé un atelier en 1543, prohibe les poteries de Faenza, pour les admettre un an après, l'atelier n'ayant pas réussi. Forli en 1549 et Pesaro en 1542 édictent des prohibitions semblables, ne faisant d'exception que pendant les temps de foire où tout est

admis, tandis que les blancs de Faenza le sont seuls en temps ordinaire.

Les potiers faentins tiraient un grand profit de leurs majoliques qu'ils transportaient par toute l'Italie à l'époque des foires, mais surtout à Bologne, ainsi que le constate un auteur contemporain, Leandro Alberti, dans sa *Descrizione di tutta l'Italia*. Aussi, conçoit-on que toutes les villes qui possédaient des ateliers fondés à l'aide de certains privilèges, ainsi que c'était l'habitude, essayassent de les protéger pour les faire vivre. Mais les institutions factices ne durent guère et la force des choses l'emporte sur la volonté des hommes, et surtout sur les caprices princiers. Ainsi l'atelier ducal de Ferrare ne survécut guère à son fondateur, dont le fils Hercule II fait à divers *maestri di maiolica* de Faenza trois achats successifs. L'un en 1552 à M° Jacopo, l'autre en 1556 à M° Francesco, le dernier en 1559 à M° Pier Paolo Stanghi qui fabrique pour lui, l'année suivante, les carreaux de revêtement d'une étuve. Dès 1556, le cardinal Hippolyte d'Este, imitant son parent, avait acheté un service de Nicolo da Faenza, *maestro di maiolica*, et un autre membre de la famille, le cardinal Louis, en 1560, faisait fabriquer un service (*Credenza*) de 190 pièces, un autre semblable en l'année suivante et en 1563 deux autres de *maiolica biancha* qu'on lui expédiait à Rome.

Ces exportations de Faenza franchissaient les frontières de l'Italie, car en 1567 un navire arrivait à Rouen, portant deux caisses « de vaisselle blanche et peinte de Faenza », d'après un document jadis publié par A. Jacquemart. Le cardinal de Saint-Sixte, neveu de Grégoire XIII, passant par Faenza en 1574, recevait comme hommage de la ville une « crédence » payée 8 écus d'or : 100 liv. 10 d., à Antonio de Bettisys qui l'avait fournie. Une autre « crédence » fournie en 1578 par le même, et envoyée en cadeau à Bologne au cardinal Guastavillani, cousin du précédent, ne fut payée que 6 écus d'or. Cadeaux intéressés à ce qu'il semble. Car les droits de gabelle à payer par les Faentins pour l'entrée à Bologne de leurs faïences furent fixés en cette même année à un taux que nous croyons inférieur à ce qu'on exigeait des autres villes. Ces droits étaient de quatre livres par chaque voiture de vaisselle de Faenza, tandis qu'on les avait établis à 1 sol 4 deniers par cent pièces de vaisselle de Venise ou de Padoue, et de 10 s. 8 d. pour celle de Majorque et de Damas.

Toujours en cette même année 1578, Alphonse II de Ferrare fait à M° Francesco Marchetto un achat considérable de vaisselle, car il le paie 10 ducats d'or : 114 l. 19 s.

En 1580, c'est le tour du roi très chrétien Henri III qui semblait avoir à cette époque autre chose à faire que de se montrer impatient de posséder des poteries de Faenza. Puis celui du duc de Bavière à qui l'on expédie deux « crédences » qui n'étaient probablement pas les premières, ainsi qu'on le peut inférer de certains détails de l'envoi.

Enfin Bologne, qui jusque-là semblait s'être fort bien accommodée de ses relations avec Faenza, voulant posséder une fabrique à son tour, se met à prohiber les faïences de cette ville en 1595.



LE « JUGEMENT DE PARIS ». — FAENZA, 1532.

DÉCOR SUR « BERETTINO ».

(Musée de Cluny, nº 2848.)

Au moment où la décadence de l'industrie céramique est à peu près consommée en Italie, c'est par le document qui constate ce fait que se termine la série de ceux que les érudits italiens ont découverts sur les ateliers de Faenza pendant le XVIe siècle.

Maintenant que leur vitalité a été constatée pendant la durée d'un siècle, quel genre de travail y fut adopté : quel style y régna, et quelles en furent les transformations?

Le décor à personnages, presque exclusivement pratiqué dans les ateliers d'autres villes, est une exception à Faenza. Les ornements y dominent; soit qu'ils recouvrent les bords d'un plat dont le sujet

occupe seulement le fond; soit qu'ils enveloppent un disque où une seule figure, ou même un buste, quelquefois un animal, sont seuls représentés.

Ce décor consiste d'abord en grotesques imités de l'antique, en réserve claire sur fond coloré, bleu ou orangé. Dès les commencements du xvie siècle, ce genre dut être souvent pratiqué, car nous le trouvons parvenu à sa perfection sur un *arbarello* du Musée de Cluny (nº 2862) qui porte la date de 1500, dans un cartouche, tandis qu'on a pu lire le mot *Faenza* sur le cartouche de son pendant conservé en Angleterre. Ces grotesques dessinés en bleu lapis et modelés en bleu pâle avec lumières réservées sur le fond blanc de l'émail s'y enlèvent en clair sur un fond orangé.

Sur une coupe du même musée (nº 2842), le décor forme un large anneau autour d'un cavalier qui perce de sa lance un cœur posé à terre. Des bandes rayonnantes jaunes, chargées de candélabres noirs, le divisent en secteurs annulaires. Le revers, qui souvent est différent selon les ateliers, est ici décoré d'une rosace, sous le fond, et de lignes de hachures rayonnantes sous le bord, tracées à la hâte en couleur bleue et orangée. Sur les pièces plus archaïques, le décorateur se contente d'anneaux tracés sur le tour, également en bleu et orangé. Presque toujours, à partir du moment où l'on revêt d'émail les faïences, dès que l'on sort de la période archaïque, les peintres céramistes de Faenza y mettent un décor quelconque. C'est même presque une marque de fabrique. Les détails vont s'enrichissant, à mesure que l'on avance vers le second tiers du xvie siècle, pour revenir à un simple paraphe, sous les pièces d'une exécution hâtive de la fin.

Ce même décor de grotesques bleu clair sur bleu foncé se retrouve sur le bord de deux grands plats du Musée de Cluny (nºs 2847 et 2848), dont le fond représente le *Jugement de Pâris*, d'après la composition de Raphaël, plus ou moins arrangée ou dérangée, surtout dérangée sur celui des plats qui porte au revers la date de 1532. Avant que d'avoir reçu leur décoration de figures et de grotesques, ils ont été plongés dans une couleur bleu cendré pâle qui en revêt toute la surface et à laquelle les Italiens ont donné le nom de *berettino*. Genre qui semble particulier non seulement à Faenza, mais encore à un atelier : celui de la *Casa Pirota*. Celui-ci semble avoir surtout travaillé dans le premier tiers du xvie siècle, d'après le relevé de quelques dates. Ainsi le cabinet de M. le baron Gustave de Rothschild possède un plat représentant la *Coupe de Joseph*, qui porte au revers la date

et l'inscription : 1525. FATE IN FAE IOXEF I CA PIROTE. Un plat, qui appartenait jadis au Musée Pasolini, à Faenza, que V. Lazari dit être aujourd'hui au Musée de Bologne, et qui est publié par M. F. Argnani, s'il représente le couronnement de Charles-Quint par le pape Clément VII, à Bologne, en 1530, appartient à la même époque et sort du même atelier, étant signé au revers : FATO IN FA-ENZA IN CAXA PIROTA.

Les décorateurs qui travaillent dans cet atelier, attachés à l'école



« CUPPA AMATORIA. » FAENZA, FIN DU XVIe SIÈCLE.

(Musée de Cluny.)

de Raphaël, dont ils simplifient le dessin en l'arrondissant, aussi bien dans les visages que dans les membres, modèlent très finement leurs figures au bistre, qu'ils éclairent d'émail blanc, le bleu cendré du fond formant les demi-teintes. De plus, ils ont soin de décorer le revers de leurs pièces de rosaces, de rinceaux plus ou moins abondants, en bleu avec quelque peu d'orangé parfois. Enfin, quand ils ne signent pas, ils marquent leurs pièces d'un anneau croiseté avec un point dans l'un des quartiers. Mais le *Berettino* est déjà une marque.

La douceur du modelé, déjà sensible dans la coupe du cavalier citée plus haut, semble caractéristique ou de Faenza, ou seulement de l'un de ses peintres céramistes, celui qui s'est le plus livré au

genre exclusivement historique : Baldasara Manara, qui a signé de son nom, soit des initiales B. M., un assez grand nombre de pièces. Il travaillait dans le second quart du xvi[e] siècle. Il montra d'abord la douceur dans les colorations et le précieux dans le modelé que nous signalons; mais, à mesure qu'il pratique, la sûreté de main lui arrive, et il peint d'une façon expéditive des œuvres banales qu'il est difficile, sans la signature, de distinguer de celles d'Urbino. Les échanges d'ouvriers devaient d'ailleurs être fréquents entre les deux villes, et les documents en citent même des exemples. Nous avons de plus relevé plus haut tous les emprunts faits à leur profit par certaines villes qui prenaient ses céramistes à Faenza.

C'est une question qui n'est pas encore résolue que celle de la signification des lettres qu'on peut lire parfois, non plus au revers des pièces, mais sur quelques détails des sujets eux-mêmes. Pour certaines, ou pour des mots entiers, il a été reconnu que leur présence résultait du fait de leur existence sur l'estampe qui servait de modèle au céramiste. Nous ne savons s'il en est de même des lettres F. R. ou de la lettre F. seule que l'on relève sur plusieurs pièces de *Berettino*, dont une appartenait naguère à la collection d'Yvon. Quant à la lettre F, parfois tracée au revers des pièces, nous ne croyons pas qu'il faille la considérer comme une marque de Faenza. On a trop souvent attribué au xvi[e] siècle des habitudes industrielles et commerciales qui n'appartiennent qu'au xviii[e].

Enfin Piccolpasso, qui écrivait sur l'*Art du Potier*, en 1548, attribue, dans son livre III[e], à l'atelier de M[o] Vergiliotto, de Faenza, un rouge factice que Passeri, fabricant lui-même, n'a pu reproduire. Il faut bien en croire un témoin oculaire, mais jusqu'ici toutes les pièces sur lesquelles ce rouge particulier a été reconnu, ou sont antérieures à l'époque de Piccolpasso, ou sont d'autres ateliers que ceux de Faenza.

Dans l'atelier de ce Vergiliotto travailla un peintre nommé *Nicolo da Fano*, qui a signé ainsi, après la mention que la pièce a été faite dans la boutique de M[e] *Vergillio de Faenza*, un plat représentant *Apollon et Marsyas*. Celui-ci semble différent du *Nicolo di Gabriele*, cité par Pungileoni, comme travaillant à Urbino, même de *Nicolo da Faenza, maestro di maiolica*, duquel, ainsi que nous l'avons vu plus haut, le cardinal Hippolyte d'Este acheta une crédence en 1556, et surtout de *Nicola d'Urbino*, qui a signé une pièce du Musée du Louvre. L'histoire de la céramique italienne au xvi[e] siècle aurait ainsi quatre *Nicola*, ce qui n'a rien qui puisse étonner.

Pendant le dernier quart du XVIe siècle, et peut-être plus tôt, les ateliers de Faenza continuent à se livrer encore presque exclusivement à l'ornement ; mais ils en modifient profondément le caractère : d'abord par la forme de l'excipient, puis par les éléments du décor.

L'excipient est en général une coupe à ombilic ; mais la surface du fond, au lieu de rester lisse, telle qu'elle sort du tour, est appliquée, lorsque la terre est encore plastique, sur des moules qui y creusent des canaux, y relèvent des godrons, ou produisent des compartiments de formes variées, en festonnant les bords.

Sur l'ombilic resté libre, on peint généralement un amour qui s'enlève en bistre sur fond jaune, d'où le nom de *cuppa amatoria* donné aux coupes revêtues de ce décor. Quant au fond, il est décoré de combinaisons de feuilles qui semblent inspirées de celles du chêne, en réserve sur des fonds variés de couleur, suivant la forme des compartiments. Ces fonds sont en général alternativement bleus et orangés, mais quelquefois d'une seule couleur et même de *berettino;* le vert y intervient parfois. Quant au décor, il alterne toujours : étant bleu clair éclairé par l'émail blanc du fond, et orangé modelé en orangé foncé. L'exécution en est très libre et même souvent négligée.

Le lustre métallique semble avoir été rarement appliqué sur les majoliques de Faenza ; cependant une coupe, comme celle dont nous venons d'indiquer la forme, mais dont le fond est resté blanc, récemment donnée au Musée de Cluny par Mme la marquise Arconati-Visconti, a reçu un lustre jaune sur son décor très sobre sur le fond, et représentant sainte Cécile sur l'ombilic. Le lustre métallique semble s'être sublimé pendant la cuisson, de façon à glacer tout l'intérieur de la pièce d'une légère couche jaune de nacre, tandis qu'il est resté plus solide sous le fond où la date de 1587 est inscrite.

Les ateliers de Faenza ne se fermèrent point avec la fin du XVIe siècle. Ils continuèrent même de travailler pendant presque toute la durée du siècle suivant. Leurs patrons se constituèrent même en compagnies. Elles existaient déjà, peut-être, mais c'est en 1601 qu'on en trouve les premières mentions ; on en cite encore en 1732 et en 1797 les statuts, d'après lesquels nul ne pouvait pratiquer l'art du potier sans avoir été inscrit dans la compagnie et accepté par elle. Les anciens étaient tenus de vérifier une fois par an la qualité des produits, qui devaient être faits de bonne argile et non de limon (*de bono luto et non de limo*).

L'ancien genre persista, car, sous le nom de *Lattesini,* les Véni-

tiens recherchent toujours les poteries de Faenza jusque vers l'année 1669, où les frères Manfredi, de Bassano, sollicitent un privilège de vingt-cinq ans pour en fabriquer de même qualité que celles de Faenza et de Lodi.

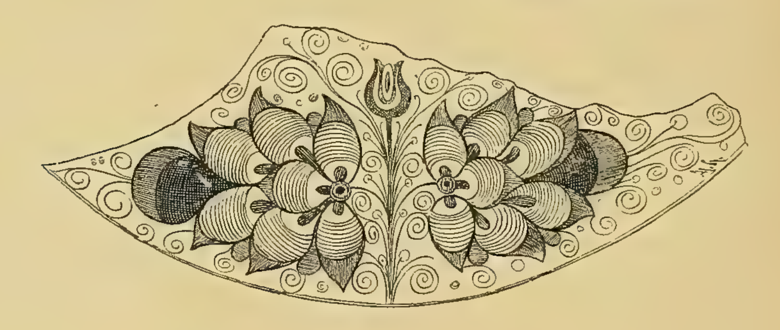
En 1633, François Ier, duc de Modène, demande encore à Faenza un peintre pour décorer les pièces d'un carrelage, et il lui est répondu que le meilleur se trouve chez un certain Francesco Vecchii, qui ne pourra pas l'envoyer avant deux mois, à cause des travaux qui sont en train. Mais c'était la faïence blanche qui était encore la plus estimée, au dire d'un historien faentin contemporain, « soit que les décorateurs se soient dispersés, soit que chaque siècle ait ses usages ».

Malgré la faculté de l'introduction de matières premières de qualité supérieure venant du duché de Florence, malgré certaines exemptions de droits, malgré, enfin, la part importante que les potiers faentins prirent à la foire de Florence jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la faveur se tourna vers les produits d'Urbino. Ses ateliers avaient su, sans doute, renouveler leur fabrication au goût du jour et le peu de ceux qui restaient à Faenza suffisaient à peine aux besoins de la ville.

Les écrivains locaux s'en prennent même à la découverte des Indes occidentales, qui a fait substituer la vaisselle d'argent à celle de terre.

La famille des comtes Ferniani, qui acquit, en 1693, la seule fabrique qui subsistait probablement alors, mais qui fut certainement la seule au commencement du XVIIIe siècle, put relever l'antique industrie et, vers la fin de ce même siècle, lui donner un regain de son ancienne prospérité. Quels étaient ses produits? Les érudits italiens, qui connaissent mieux les textes que les monuments, ne semblent pas s'en douter, et si les érudits étrangers en savent davantage, ils ne l'ont pas dit.

ALFRED DARCEL.



A PROPOS DE QUELQUES PEINTURES

DE

LOUIS-MICHEL VANLOO



ARMI les tableaux de l'École française du XVIIIe siècle, récemment exposés aux « Cent chefs-d'œuvre », et qui nous avaient le plus frappé, nous avions particulièrement noté une très remarquable peinture attribuée à l'un des Vanloo[1]. Sur la foi d'autrui et grâce à l'insuffisante rédaction du catalogue de cette exposition, d'ailleurs intéressante à tant d'autres titres, nous avions accepté, sans vouloir la discuter, l'attribution qui en était faite à Carle Vanloo, bien qu'elle nous parût fortement controversable. Notre réserve en ce point n'était pas superflue, et quelques recherches auront suffi à rendre à Louis-Michel ce qui était mal à propos donné à Carle.

La *Gazette des Beaux-Arts* ayant confié à la pointe colorée du graveur A. Gilbert la reproduction de ce tableau jointe précisément à cet article, et qui est extrêmement exacte, ce nous a été l'occasion d'entreprendre une nouvelle et définitive enquête.

Examen fait du tableau, une fois descendu de la place très élevée qu'il occupait dans la galerie Georges Petit, il nous a été possible de lire, imparfaitement il est vrai, une inscription, tracée à gauche et au bas de la toile, et dont le catalogue avait négligé de faire mention. Or, cette inscription légèrement effacée par endroits était ainsi

1. V. la *Gazette des Beaux-Arts,* livraison du 1er juillet 1892, p. 45 à 52.

conçue : *L. M. Vanloo travaillant au portrait de feu son père... les conseils de sa sœur...* 1763.

Cette indication était précieuse, quoique non absolument probante, puisqu'elle pouvait avoir été placée là par une autre main que celle de l'artiste. Mais la date de 1763 nous devenait un fil conducteur qui devait nous mener tout droit à des certitudes.

En interrogeant la notice explicative des tableaux exposés, cette année-là, au Salon du Louvre, nous y trouvons notre peinture mentionnée, avec les indications suivantes :

« Par M. Louis Michel Vanloo, chevalier de l'Ordre du Roi, « premier peintre du roi d'Espagne, etc. *Le portrait de l'auteur,* « *accompagné de sa sœur et travaillant au portrait de son père.* »

« *Tableau de 7 pieds de hauteur et 5 de largeur.* »

Ces dimensions correspondant exactement avec celles de l'ouvrage exposé aux « Cent chefs-d'œuvre », il n'y avait plus à douter : la peinture était donc bien de la main de Louis-Michel Vanloo. Au surplus, Diderot, dans ses lettres à son ami Grimm, sur le Salon de 1763, s'est, comme on va le voir, longuement arrêté devant le *portrait de Louis-Michel Vanloo peignant, de souvenir, son père.* « C'est une très belle chose, s'écrie le spirituel ancêtre des *salonniers*. Le peintre occupe le milieu de la toile. Il est assis; il a les jambes croisées et un bras passé sur le dos de son fauteuil; il se repose. L'ébauche du portrait de son père est devant lui sur un chevalet. Sa sœur est debout derrière son fauteuil. Rien n'est plus simple, plus naturel et plus vrai que cette dernière figure. La robe de chambre de l'artiste fait la soie à merveille. Le bras pendant sur le dos du fauteuil est tout à fait hors de la toile; il n'y a qu'à l'aller prendre. L'air de famille est on ne peut mieux conservé dans les trois têtes. En tout, le morceau est fait largement et mérite les plus grands éloges; les têtes sont nobles et grandement touchées. » Il n'y a rien à ajouter à cet éloge de Diderot, si précis et si juste dans sa claire concision [1].

En parcourant les *Salons* de Diderot, on est, du reste, frappé de l'estime singulière en laquelle il tenait l'artiste et combien hautement il savait apprécier sa droiture et sa simplicité de cœur. Il a raconté quelque part ce bel élan de désintéressement de Louis-

1. Ce tableau provient de la collection de M. de Cypierre qui renfermait plusieurs très importants ouvrages de l'École française du XVIII[e] siècle. Il a été acquis lors de la vente de cette collection par feu M. Léopold Javal. Il est aujourd'hui la propriété de sa veuve.

Michel, apprenant tout d'un coup le naufrage et la mort d'un Espagnol à qui il avait confié toute sa fortune et s'écriant : « Ah! j'ai perdu un bon ami. » Mais si Diderot sait rendre justice à celui qu'il appelle « un peintre de grand talent », il ne lui ménage cependant pas ses critiques. On le voit assez lorsqu'il arrive à Louis-Michel d'exposer des portraits de femmes. Pour ceux-là, mais pour ceux-là seulement, il se montre sévère. « Michel, écrit-il à propos de l'envoi au Salon de 1765 du portrait en pied de Carle Vanloo, mort cette même année, Michel fait les portraits d'hommes largement, et les dessine bien. Pour ceux de femmes, c'est autre chose, il est lourd, il est sans finesse de ton, il vise à la craie de Drouais. » On ne peut s'empêcher de penser, en lisant ces dernières lignes, qu'en voulant trop généraliser, Diderot exagère. Il se serait certainement exprimé d'autre sorte, s'il avait eu à parler de cet autre superbe tableau représentant *Carle Vanloo et sa famille,* peint par Louis-Michel en 1757 et exposé au Louvre cette même année. Mais, à cette date, Diderot n'écrivait pas encore sur le Salon. De cet important ouvrage, composé et exécuté dans la plus grande manière de l'artiste, nos lecteurs trouveront la fidèle traduction dans l'eau-forte de notre collaborateur A. Gilbert, publiée par la *Gazette* en 1875, et qui fait partie du XIe vol., 2e série, de sa collection. L'original de cette peinture, dont une réplique, signée du maître, mais un peu réduite en dimensions, existe dans les galeries de Versailles, appartient à l'École des Arts décoratifs [1]. Il lui a été légué par le peintre Bachelier, fondateur de l'École, qui lui-même, cela est de tradition, l'aurait reçu en don de son ami Louis-Michel. L'intimité de cette jolie scène de famille est on ne peut plus admirablement rendue. A droite, on voit Carle assis et dessinant le portrait de sa fille; derrière lui, un de ses fils portant un carton sur son bras. A gauche, la fille de Vanloo, assise sur un fauteuil, la tête appuyé sur le bras droit. Près d'elle, Christine Somis, la femme de Carle, la charmante cantatrice qu'il avait épousée à Turin en 1734, se tient debout, un papier de musique à la main. Deux autres jeunes fils de Vanloo, placés derrière leur sœur, se penchent vers elle et la lutinent. Animation, simplicité de l'arrangement, justesse des poses et des mouvements, esprit, bonhomie souriante et fine des physionomies de tout ce petit monde qui parait heureux et semble s'entr'aimer; en

1. L'exemplaire qui est au Musée de Versailles a été gravé par Legris pour les *Galeries de Versailles.*

vérité, tout est en parfait accord et à l'avenant dans cet aimable ouvrage, si peu connu et qui mériterait tant de l'être. Que n'est-il au Louvre où Michel n'est représenté que par des portraits de moindre importance!

Quant à l'exécution, c'est purement une merveille que cet étonnant morceau de peinture gai, vibrant et clair, où les visages des femmes n'offrent rien « de la craie de Drouais », comme Diderot le prétendait à propos de portraits que nous ne connaissons pas. Au surplus, peut-être ne faut-il prendre sa critique que comme une boutade sans importance et, disons-le tout net, sans fondement. Il y a en effet, à l'encontre de sa critique, plus d'un ouvrage de Michel parmi ceux qu'il a peints à Madrid de 1736 à 1752, ne serait-ce que le chef-d'œuvre où il a représenté la *Famille de Philippe V*. Placé dans une salle réservée du Musée du Prado, ce tableau signé et daté 1643, nous montre des personnages grands comme nature, groupés avec beaucoup d'art dans une salle du palais de San-Ildefonso, sorte de vestibule orné de colonnes, s'ouvrant sur le dehors et laissant voir le ciel. Partie des personnages se détachent sur ce fond, partie sur des tentures de velours cramoisi, largement drapées. Chaque figure est empreinte d'un grand caractère de noblesse et de dignité, et l'ensemble présente un superbe effet. La couleur, dans cette composition où rien n'est sous-entendu ni rendu par à peu près, est claire, fermement posée et d'un discret éclat. L'artiste a su y éviter avec beaucoup de bonheur l'écueil du papillotage, mérite très réel au milieu de tous ces costumes aux nuances vives, chatoyantes et contrastées. Cette importante réunion de portraits qui ne comprend pas moins de douze personnages principaux, sans compter les musiciens de la Chambre royale placés dans une tribune élevée, mesure cinq mètres en largeur sur quatre en hauteur. Une esquisse très terminée s'en trouve au Musée de Versailles sous le n° 4,288.

En terminant ce rapide examen de diverses et très intéressantes peintures de Louis-Michel Vanloo, et qui, ignorées pour la plupart, peuvent être classées au premier rang dans son œuvre, il nous paraît utile de rappeler succinctement quelques dates et quelques particularités de la biographie assez mal connue de l'artiste. Fils aîné de Jean-Baptiste Vanloo, dont le Musée du Louvre possède deux ouvrages, notamment : *L'Institution de l'Ordre du Saint-Esprit par Henri III*, Louis-Michel naquit à Toulon en 1707. Il était par conséquent de deux ans plus jeune que Charles-André dit Carle, son oncle. Louis-Michel apprit de son père, qui avait conservé dans son art quelque



Louis-Michel Vanloo pinx   A. Gilbert sc

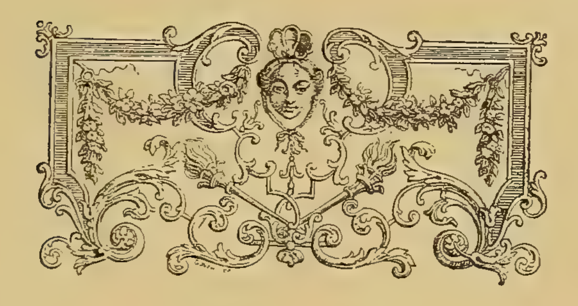
L.M VANLOO PEIGNANT LE PORTRAIT DE SON PÈRE

(Collection de Mme Leopold Javal)

Gazette des Beaux Arts   Imp Ch Wittmann

chose de la probité et de la sincérité hollandaises, les premiers éléments de la peinture. En 1724, il obtenait le prix de Rome avec le sujet de *Moïse foulant aux pieds les verges de Pharaon*. En 1727, il partit pour Rome avec Carle et François Vanloo. Son temps de séjour expiré, Michel aida Carle dans les travaux de décoration que celui-ci avait entrepris au palais de Turin. En 1733, il se présenta à l'Académie et fut reçu sur son tableau représentant *Apollon poursuivant Daphné*. Désigné à Philippe V par Rigaud, il obtint en 1736 la charge de premier peintre du roi avec dix mille livres de traitement, charge devenue vacante par suite de la mort de Ranc. Louis-Michel resta en Espagne jusqu'en 1752 et il y forma quelques élèves. La part qu'il prit à la fondation de l'Académie des Beaux-Arts de San-Fernando, dont il devint le premier directeur, fut considérable. Mariette, dans son *Abecedario*, nous apprend que Michel, à son retour d'Espagne, alla d'abord s'établir en Angleterre, puis que, n'y rencontrant pas l'accueil qu'il espérait, il revint à Paris, où il mourut en 1771. Le Musée du Louvre ne conserve de lui que deux de ses propres portraits et un troisième représentant l'architecte Soufflot, tous d'une bonne exécution, mais qui ne donnent pas toute la mesure de son large et solide talent dans l'art de grouper et de composer les portraits d'apparat, de l'importance de ceux que nous avons décrits.

PAUL LEFORT.



L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(DIXIÈME ARTICLE [1].



ROIS importants monuments religieux dont le passé est lié aux vieilles traditions de la capitale, ont leurs façades dans la rue Saint-Martin. L'église Saint-Merry remonte aux premiers temps de la monarchie française, mais l'édifice actuel a été complètement reconstruit au XVIe siècle. La façade principale est surchargée de pinacles, de dais et de corniches à chicorée. Les vantaux de la grande porte ont conservé les ogives trilobées et les ornements de la Renaissance; les deux portes latérales et les murs extérieurs des bas-côtés sont également ornés de voussures et de gargouilles d'un style flamboyant; mais faute d'entretien tous ces détails s'émiettent chaque jour. Déjà il a fallu abattre une tour ancienne qui menaçait ruine, et les figures modernes, qui remplacent dans les niches du portail les anciennes sculptures, sont elles-mêmes dans un état affligeant de délabrement.

L'architecture intérieure a été respectée dans les lignes principales de la nef dont la voûte est formée de nervures réunies par de superbes clés à rosaces pendantes. Au-dessous est une curieuse crypte du XVIe siècle construite sur l'emplacement du tombeau de Saint Merry. La main des hommes a porté de funestes atteintes à la décoration de l'église dont la fabrique, vers 1753, entreprit la modernisation.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e pér., t. IV, p. 183, 394, 467; — t. V, p. 134, 267; — t. VI, p. 135, 252, 404; — t. VII, p. 238.

Elle fit supprimer, pour la remplacer par du verre blanc, la partie centrale des verrières peintes qui étaient attribuées à des artistes renommés du XVI[e] siècle. Il n'en reste plus aujourd'hui de spécimens à peu près entiers que dans le chœur et dans le transsept; celles de la nef sont réduites à des panneaux incomplets qui, malgré cet acte de vandalisme, méritent encore la visite de l'archéologue. Un dernier outrage était réservé à ces belles œuvres; sous le dernier Empire, elles furent confiées à un peintre verrier fantaisiste qui les a restaurées — comme il l'a fait du reste dans la plupart des églises de Paris — en intervertissant les sujets et en les complétant au moyen d'autres morceaux qui leur étaient étrangers. Ces vitraux ne sont pas les seules œuvres du XVI[e] siècle qui soient dans l'église; on y trouve aussi un bénitier de pierre aux armes de France et de Bretagne; des panneaux à jour séparés par des pilastres supportant une frise dont les figures ont été raclées et qui est un bon travail de menuiserie de la Renaissance. Alexandre Lenoir avait acquis du curé de Saint-Merry, pour le Musée des Monuments français, un curieux retable de pierre qui portait l'inscription : *Pierre Berton a fait ste besoigne l'an 1542, natif de Saint-Quentin.* Après avoir été transportés, après 1815, au calvaire du Mont-Valérien, les restes de ce monument ont trouvé un asile dans le Musée de l'Hôtel Carnavalet [1].

En même temps qu'elle traitait si barbarement ses vitraux, la fabrique faisait défoncer le mur du bas-côté méridional, pour y établir la chapelle de la Communion. Les frères Slodtz furent chargés de l'exécution de deux grands bas-reliefs en pierre composés comme des tableaux, et de toute la sculpture décorative qui présente de gracieux détails, malgré le goût exécrable de l'ensemble. Au-dessus de l'autel est un grand tableau, les *Pèlerins d'Emmaüs*, par Charles Coypel. On doit encore aux frères Slodtz la chaire à prêcher soutenue par les deux tiges de palmiers qu'ils répétaient sans cesse, ainsi que la tribune, avec son buffet d'orgues en bois sculpté et la grande *Gloire* en stuc doré du sanctuaire, qui fait une disparate choquante avec le style du monument.

On conserve dans la sacristie un curieux tableau sur bois du XVI[e] siècle, dans lequel sainte Geneviève est représentée gardant son troupeau au milieu d'une enceinte de pierres fichées en terre. On ne sait rien sur l'origine de ce panneau.

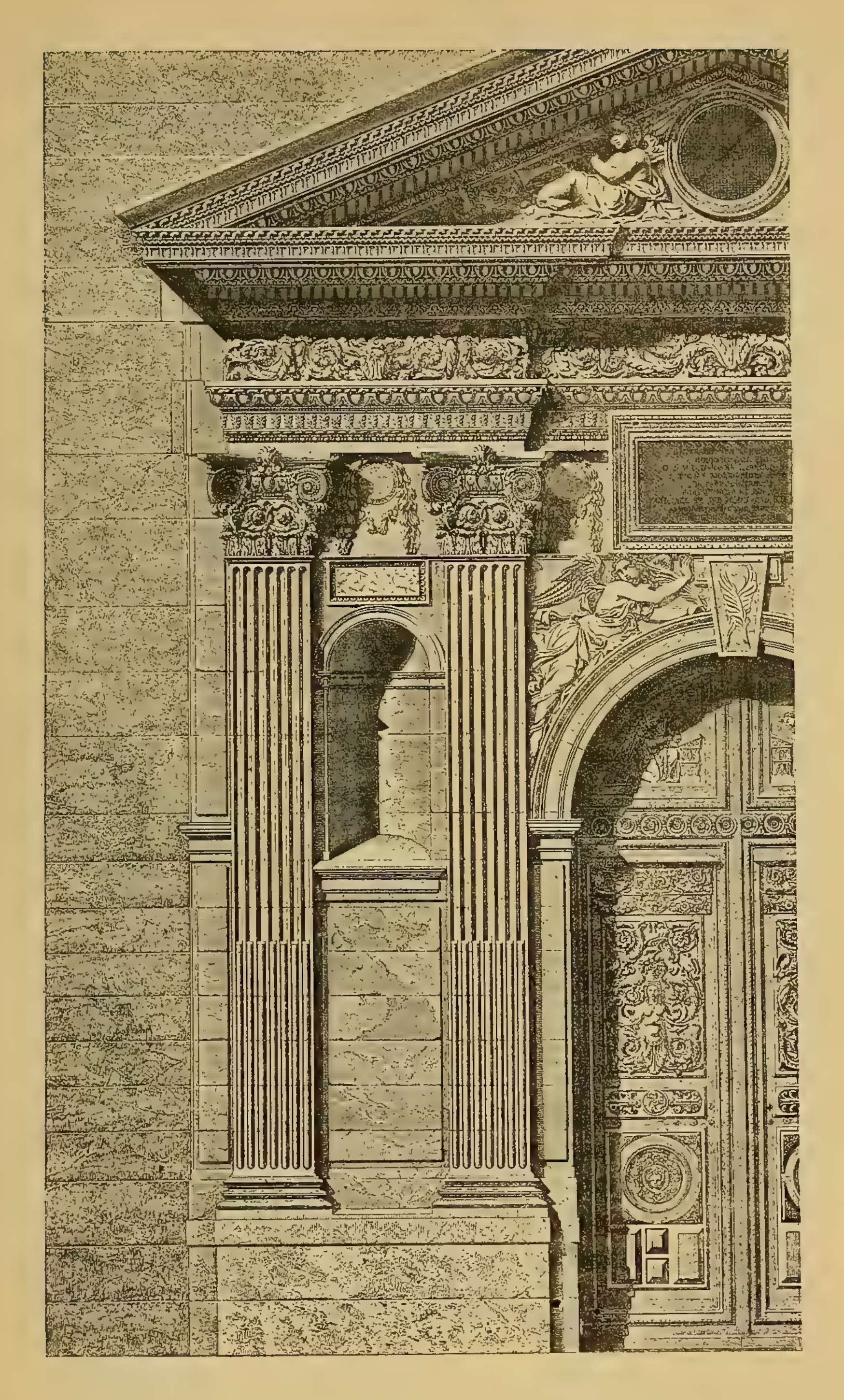
1. V. *Gazette des Beaux-Arts,* 2[e] série, t. XXII, octobre 1880. — Pierre Berton de Saint-Quentin avait été le collaborateur de Jean Goujon au Louvre et à Saint-Germain l'Auxerrois.

Plus simple d'architecture, l'église Saint-Nicolas des Champs porte à la fois le caractère du xve et celui du xvie siècle. Sa façade est décorée d'un portail à voussure compliquée de niches et d'enroulements, au-dessus duquel s'ouvre une grande fenêtre à meneaux flamboyants. Les vantaux en bois de la porte sont revêtus d'arcatures en ogives trilobées, de rinceaux de feuillages et d'animaux fantastiques qui datent du xve siècle comme toute cette partie du monument. Sur la façade méridionale est disposé un portique, qui est l'une des meilleures œuvres que la Renaissance ait laissées à Paris. Quatre pilastres cannelés d'ordre composite en soutiennent le fronton. Au-dessus de la porte cintrée dont les vantaux ciselés sont couverts d'anges, d'arabesques et de femmes portant des corbeilles de fleurs, est disposé un arc orné de figures couchées et tenant des palmes, dont la grâce maniérée rappelle les sculptures de Germain Pilon. Une inscription gravée sur une plaque de marbre noir au-dessus de la baie, apprend que ce portique a été construit en 1576, sous le règne de Henri III.

A l'intérieur, il faut remarquer un grand retable qui coupe maladroitement l'église en deux parties, mais dont l'ordonnance est bien pondérée et dont les colonnes sont surmontées de figures d'anges en pied par Jacques Sarrazin. Le revers de ce retable a été décoré postérieurement par Antoine, dans le style de l'époque de Louis XVI. La tribune du buffet d'orgues est supportée par des colonnes qui présentent un bel aspect ornemental. Dans la chapelle des catéchismes on a placé un grand retable à colonnes torses et à têtes de chérubins en bois doré, qui provient de l'ancien collège des Grassins.

Les chapelles possèdent plusieurs tableaux de l'École italienne et de l'ancienne École française qui méritent l'attention. Le plus intéressant est une Vierge glorieuse adorée par saint Charles, saint Georges, saint Louis de Marseille, par un autre évêque et par deux commettants. Cette toile a été donnée par le Musée central sous le nom de Lenain, et comme provenant de Notre-Dame. Elle doit être d'un maître français de la première moitié du xviie siècle, qui avait étudié les œuvres de Porbus et de l'École flamande. Cet ouvrage, dont l'origine primitive est à retrouver, n'est pas moins intéressant comme souvenir historique; saint Charles y est représenté revêtu des insignes impériaux conservés dans le trésor de Saint-Denis. C'est la représentation la plus ancienne que l'on connaisse de ces pièces d'orfèvrerie aujourd'hui perdues ou modernisées pour la plupart.

La chapelle de Sainte-Anne et les chapelles voisines nous montrent çà et là des fragments de plafonds et de peintures murales qui avaient



PORTE MÉRIDIONALE DE L'ÉGLISE SAINT NICOLAS DES CHAMPS (XVIe SIÈCLE).

(Reproduit d'après les « Motifs historiques » de C. Daly. — Henri III, pl. 1-2.)

été revêtues d'un enduit à la chaux. Il est à désirer que leur dégagement soit achevé; les morceaux déjà découverts appartenant à la bonne école décorative française du xvii[e] siècle.

On a exposé dans la sacristie quelques portraits d'anciens pasteurs de l'église, parmi lesquels se trouve celui de Claude Jolly peint par Philippe de Champaigne. Ces toiles étaient encastrées dans les trumeaux de la boiserie sculptée d'un salon du presbytère de Saint-Nicolas des Champs, détruit lors du percement de la rue de Turbigo. Cette boiserie, excellent spécimen de la sculpture ornementale du style de Louis XIV, avait été transportée provisoirement à l'hôtel Carnavalet; elle a été restituée depuis à la fabrique qui l'a déposée dans les combles de l'église, en attendant qu'elle obtienne du Conseil municipal l'autorisation de reconstruire son presbytère. Il manque à cet ensemble deux panneaux sculptés qui ont été acquis par M. le comte de Béhague.

Le prieuré de Saint-Martin des Champs est l'un des anciens établissements religieux de Paris qui a le mieux gardé sa disposition primitive. Bien qu'il ait été approprié aux besoins du Conservatoire des Arts et Métiers, il conserve encore des portions importantes de son enceinte [1], son église, le réfectoire des moines et les bâtiments claustraux reconstruits au xviii[e] siècle.

La vaste église du prieuré appartient à deux époques différentes. La nef à voûte lambrissée date du xiii[e] siècle, tandis que le chœur et l'abside entourée de chapelles, lui sont antérieurs d'un siècle. Cette dernière partie est un très intéressant spécimen des débuts de l'architecture française qui devait bientôt créer les admirables édifices de l'époque ogivale. Il est regrettable de voir l'état d'abandon où on laisse un des monuments les plus importants par son antiquité et par ses dispositions originales que possède notre capitale, alors que des églises situées dans des provinces éloignées et moins remarquables, sont l'objet de restaurations complètes. Il faut espérer que la commission des Monuments historiques s'intéressera enfin à notre vieil édifice parisien et qu'elle prendra les mesures nécessaires pour empêcher la ruine du chœur de l'église de Saint-Martin des Champs. Elle a déjà toléré que la nef de l'ancien prieuré restât longtemps affectée à l'installation des machines hydrauliques, bien que les murailles en

1. La tour d'angle de la rue du Vert-Bois avec sa gracieuse fontaine, après avoir été menacées de démolition, ont été sauvées par les réclamations de la Société des Amis des Monuments parisiens, à laquelle Victor Hugo avait prêté son appui.

dussent être ébranlées par la trépidation incessante des turbines, et qu'elles aient été à tout jamais imprégnées de salpêtre par le séjour continu de l'eau qui les faisait mouvoir.

L'église, aujourd'hui nue et déserte, n'a rien conservé de ses ornement intérieurs. Quatre grandes toiles de la Vie du Christ par Jouvenet qui entouraient le chœur, ont été transportées au Musée du Louvre. Ce Musée s'est aussi enrichi récemment d'une belle statue du président Philippe de Morvilliers qui était placée dans une chapelle érigée en 1426, derrière le chœur, pour servir à sa sépulture et à celle de sa femme Jeanne de Drac. Une belle et curieuse Vierge en bois du XIIe siècle, provenant de l'église Saint-Martin des Champs, est conservée à Saint-Denis, depuis la destruction du Musée des Monuments français.

Le réfectoire, l'un des chefs-d'œuvre de l'architecture française du XIIIe siècle, dont la construction a été attribuée à Pierre de Montereau, forme une nef oblongue divisée en deux voûtes à travées reposant sur sept piliers centraux, d'une élégance et d'une légèreté prodigieuses. Les moindres détails de ce monument sont étudiés et exécutés avec un art merveilleux, et l'on ne saurait trop admirer l'escalier à jour et la console à feuillage de la chaire du lecteur, dont l'aspect est aussi gracieux qu'original. Ce réfectoire sert aujourd'hui de bibliothèque au Conservatoire des Arts-et-Métiers. Une belle porte du XIIIe siècle, reste oublié du cloître ancien, fait communiquer l'église avec les galeries d'exposition.

L'entrée des collections est disposée dans un grand pavillon central qui renferme un grand escalier à deux rampes dont la construction est due à Soufflot. Bien que les lignes principales de cette œuvre magistrale aient été conservées, les travaux de restauration qu'a subis le Conservatoire lui ont enlevé une partie de son aspect original.

La Porte Saint-Martin qui termine la rue, a été élevée, par Pierre Bullet, après la campagne de Hollande en 1674. Sur les deux faces et de chaque côté de la grande ouverture de cet arc triomphal, sont sculptés des bas-reliefs représentant la *Prise de Besançon* et la *Rupture de la Triple alliance;* la *Prise de Limbourg* et la *Défaite des armées allemandes par Louis XIV.* Ces sujets allégoriques, sculptés comme des tableaux, sont dus à Desjardins, à Marsy, à le Hongre et à Le Gros.

Plusieurs vieilles demeures de la rue Saint-Martin doivent nous arrêter quelques instants. Au n° 89 c'est une maison de commerce dont l'enseigne, formée par un bas-relief de l'*Annonciation*, date de la

fin du XVIIe siècle; au 122, c'est la fontaine Maubuée dont la décoration du XVIIIe siècle, fatiguée par le temps, représente un vase entouré de roseaux et surmonté d'un cartouche et d'un fronton. La maison n° 104 possède une porte à panneaux surmontés d'impostes en fer ajouré du XVIIe siècle, correspondant à l'hôtel Jabach; une autre (n° 203) conserve une porte à deux vantaux sur lesquels sont sculptés des trophées composés des attributs du Commerce et de l'Amour; au-dessus règne un fronton cintré à tête de Minerve avec deux consoles. Tout auprès se trouvait l'hôtel Budé et de Vic, dont nous avons déjà parlé. Les maisons n°s 141, 147, 160, 194 et 240 sont également des spécimens des habitations commerciales du XVIIIe siècle; une enseigne de marchand portant l'avant d'un navire de commerce avec un lion, est placée sur la façade du n° 207.

Les rues transversales qui n'ont pas été atteintes par le marteau des démolisseurs pour le passage des voies nouvelles, ont gardé leur aspect d'autrefois, mais parmi ces vieilles maisons, il en est peu qui n'aient pas été transformées en ateliers ou en logements d'ouvriers venus pour remplacer les anciens propriétaires et auxquels il faut maintenant plus d'espace et de lumière que dans les temps passés. M. Ch. Normand signale dans la rue du Cloître-Saint-Merry (n° 16), un noyau d'escalier en bois du XVe siècle [1]. Près de là, se trouve l'ancienne maison des Juges-Consuls, berceau de notre Tribunal de Commerce dont l'institution remonte à Charles IX. La décoration de cette maison, décrite par G. Brice et par Piganiol de la Force, n'existe plus. On distingue cependant au-dessus du portail à deux vantaux sculptés, de style Louis XIV, les traces de la niche où était placée une statue de Louis XIII par S. Guillain. Nous avons retrouvé chez M. Haro [2] un tableau peint par C. Vignon (attribué par Thiéry à Porbus), dans lequel on voit Charles IX assis et octroyant les lettres patentes de fondation aux Juges-Consuls; de chaque côté, sont les figures en pied de Henri IV et de Louis XIII. Cette composition décorait autrefois la salle d'audience du tribunal consulaire.

L'hôtel du banquier Jabach, plus connu de nous par ses goûts artistiques que par ses entreprises commerciales, était situé dans la rue Saint-Merry. C'est de là que sortirent, en 1671, les 101 tableaux et les 5,542 dessins qu'il avait vendus à Colbert pour 220,000 livres et qui forment aujourd'hui le fonds principal de notre galerie

1. Ch. Normand, *Itinéraire archéologique de Paris.*

2. *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris*, Mars-Avril 1880.

nationale du Louvre. L'Académie de Saint-Luc y fit plus tard ses expositions. L'hôtel, construit primitivement par Bullet, était petit



LA HOLLANDE VAINCUE.

BAS-RELIEF DÉCORANT L'UNE DES FAÇADES DE LA PORTE SAINT-DENIS (XVIIe SIÈCLE).

et mal éclairé; il fut modernisé par Dulin; aujourd'hui, il est subdivisé entre des établissements industriels. La cour principale a conservé son ordonnance à grands pilastres et les fenêtres de

l'arrière-cour sont ornées d'allèges à poste et de balcons en fer, mais à l'intérieur tout a été complètement dévasté. La maison n° 12 de la même rue se recommande par sa belle façade dont le portail est surmonté d'un mascaron Louis XV, et par les grandes proportions de sa cour. Le presbytère attenant à l'église Saint-Merry (rue de la Verrerie n° 76), est décoré d'un fronton cintré de maigre apparence, dont les extrémités soutiennent deux statues de génies (XVIIIe siècle). Nous signalons aussi aux curieux plusieurs vieilles demeures (nos 7, 24, 36, 52, 60, 64, 78, 79, 83, 87) de cette dernière rue.

A la rencontre des rues Saint-Merry et du Temple, s'élève l'hôtel du président Brière d'Azy, où se voyaient des boiseries de style Louis XVI, dont le propriétaire actuel, M. Adrian, a fait transporter trois dessus de porte à couronnes de roses dans son appartement de la place des Vosges. Dans la rue Brantôme, — autrefois des Petits-Champs-Saint-Martin, — sont situés deux logis auxquels on prête un intérêt historique, l'un (n° 8) aurait été habité par la reine Anne (?); le second à vantail de porte bardé de clous, aurait appartenu à la belle Gabrielle (?). Il semble bien difficile que cette dernière ait pu habiter toutes les maisons dont la tradition lui fait hommage ; ce serait sa cinquième demeure que nous rencontrerions. Une maison de la rue Beaubourg (n° 55), offre des murailles en briques avec des chaînes de pierre qui portent la date du temps de Henri IV.

Le célèbre peintre de portraits Largillière s'était fait construire dans la rue Geoffroy-l'Angevin une maison commodément disposée, où les amateurs de peinture pouvaient voir ses œuvres (Germain Brice, t. II, p. 70). Cette maison (n° 3) avait conservé, jusqu'à ces dernières années, deux grands panneaux décoratifs représentant des paysages et des animaux encadrés par des rideaux de velours rouge et des balustres de marbre, qui ont été acquis par Mme la baronne Nathaniel de Rothschild. L'une des deux toiles de Largillière est placée dans le grand escalier, où elle produit un merveilleux effet, et la seconde dans la salle à manger de son hôtel du faubourg Saint-Honoré.

Nombre de maisons anciennes ont été respectées dans la rue Quincampoix, qui offre le même aspect architectonique qu'à l'époque où le financier Law y avait installé ses bureaux. Nous les passons rapidement en revue, aucune ne méritant de nous arrêter longtemps : n° 10, façade avec cartouche (XVIIIe siècle), et porte à vantaux sculptés avec grillage en fer forgé ; nos 12, 13, 15, façades à bossages avec vantaux de porte à gros clous ; n° 14, façade avec portail cintré et

vantaux sculptés (Louis XV); n° 34, porte à vantail et imposte (Louis XV); n°36, porte à vantaux sculptés et imposte de ferronnerie; n° 56, enseigne du XVIIIe siècle, *A la porte de Venise;* n° 60, hôtel de Sémonville avec une grande façade du XVIIIe siècle. On nous dit que l'intérieur de ces maisons réserve des trouvailles heureuses aux amateurs qui pourront y avoir accès.

Une riche habitation de la rue Sainte-Apolline, qui fut occupée plus tard par un bureau de nourrices, était ornée d'un grand salon à boiseries de la fin du XVIIe siècle, qui ont été transportées par M. Groult dans son hôtel de l'avenue Malakoff, où elles complètent admirablement les nombreux chefs-d'œuvre de l'art français dont elles sont entourées. M. Groult a trouvé dans ce même hôtel les boiseries d'un autre salon qu'il a fait remonter dans l'un des cabinets ouvrant sur sa galerie, en y encadrant des tapisseries exécutées d'après Boucher. La belle porte en bois sculpté de cette maison avait été acquise auparavant par M. le comte de Béhague. M. Ch. Normand a signalé dans son *Itinéraire archéologique* la façade du n° 45 de la rue Meslay, dont les fenêtres sont ornées de clefs saillantes à emblèmes, et la charmante petite porte du n° 42, transformée en fenêtre. Les maisons nos 3, 4 et 10 de la rue Greneta ont aussi conservé de beaux balcons en fer forgé du XVIIIe siècle.

Le grand hôtel de la rue Saint-Denis (n° 226) a été l'objet d'une monographie spéciale[1]; il la méritait en raison de ses deux façades, des clés sculptées qui décorent ses fenêtres, et de son escalier à rampe de fer depuis lors supprimé. Le n° 271 offre un autre balcon en fer du XVIIIe siècle. L'église Saint-Leu et Saint-Gilles a été trop modernisée pour qu'on puisse y trouver rien d'intéressant pour l'histoire de l'art.

Le bel arc de triomphe élevé par Blondel en 1672, en l'honneur de Louis XIV, forme l'extrémité de la rue Saint-Denis. De chaque côté de la baie sont disposées deux pyramides chargées de trophées d'armes, au bas desquelles se tiennent les figures de la *Hollande vaincue* et du *Rhin;* deux longs bas-reliefs au-dessus de l'arc représentent le *Passage du Rhin* et la *Prise de Maestricht.* Ces sculptures, commencées par Girardon et achevées par les Anguier, sont un modèle exquis de l'art décoratif du règne du grand roi.

Les archéologues s'arrêtent à la rencontre des rues Saint-Denis et des Prêcheurs pour voir les restes bien maltraités et surchargés

1. C. Daly, *Mot. int.*, t. II, *Louis XV*, p. 1, *id. Mot. ext.*, *L. XV*, pl. 5, 6, 7 et 8.

de grossières peintures, d'un curieux arbre de Jessé datant du xve siècle. Deux anciennes devantures de boutiques existent aux n°s 5 et 7 de la rue de la Reynie. MM. Calliat et Lance [1] ont relevé au n° 21 de la rue de la Cossonnerie une maison qui avait conservé sa porte à vantaux moulurés avec montants à colonnettes et corniches à guirlandes du xvie siècle. Ils ont également reproduit la tourelle en pierre, une lucarne à pinacles de la cour et une poutre sculptée dans l'intérieur de ce logis. Une maison (n° 14) de la rue Thévenot a conservé un salon à boiseries sculptées et peintes en blanc, dont les trumeaux représentent des *Amours se lutinant.*

Les travaux d'agrandissement des Halles ont entraîné la démolition de la maison syndicale des merciers-drapiers, située sur la place Sainte-Opportune, que Marot a reproduite dans son livre d'architecture. Déposée pierre par pierre, la façade de cette maison a été restituée dans le jardin de l'hôtel Carnavalet et la décoration en a été complétée d'après le dessin de Marot. La pièce principale de l'ancienne maison syndicale était ornée d'un plafond : *Mercure répandant l'abondance sur la France* par Lagrenée, et des portraits des anciens syndics encastrés dans une boiserie sculptée et dorée aux attributs et au soleil de Louis XIV. Toute cette décoration intérieure a été réservée par le propriétaire avant la démolition et remontée dans un autre quartier de Paris [2].

La fontaine des Innocents, malgré toutes les vicissitudes qu'elle a subies, a pu résister à l'effort de quatre siècles, sans cesser d'exciter l'admiration des artistes. Elle avait été construite en 1550, à l'angle de la rue aux Fers et de la rue Saint-Denis par Pierre Lescot qui en avait confié la sculpture à Jean Goujon, dont elle est le chef-d'œuvre. Elle présentait primitivement alors l'aspect d'une loggia italienne à deux ouvertures; elle fut transportée en 1788 au milieu du marché établi sur l'emplacement de l'ancien cimetière des Innocents, et transformée en édicule carré que l'on fit compléter par d'autres figures commandées à Pajou. Les naïades couchées qui avoisinaient les vasques furent enlevées par mesure de précaution et sont actuellement au Louvre. La fontaine nouvelle fut encore une fois remaniée en 1858; il est à désirer que ces figures délicates soient soustraites

1. *Encyclopédie d'architecture*, t. I.

2. Par suite de la mort de la veuve de ce propriétaire, Mme Dufresne, on a mis en vente, à l'hôtel Drouot, ces jours derniers, les huit portraits des gardes de la draperie avec celui de Louis XIV, qui décoraient la grande salle de la maison syndicale; ils ont été rachetés par un membre de la famille.



PILASTRE ET CHAPITEAU DE L'ÉGLISE SAINT-EUSTACHE (XVIe SIÈCLE).

(D'après A. Lenoir : « Statistique monumentale de Paris. »)

au travail incessant de l'eau qui va les détériorant chaque jour.

L'église Saint-Eustache est, après Notre-Dame, le plus vaste édifice religieux de Paris. Sa reconstruction commencée en 1532 sous le règne de François Ier, dura longtemps, et le plan primitif, imité de celui de la Chartreuse de Pavie et des églises de la Lombardie, en fut souvent modifié. La façade principale que le XVIe siècle avait élevée jusqu'au premier étage, fut remplacée par un portique à colonnes et à fronton dessiné par Mansard, et qui lui-même est resté inachevé. Les deux portails latéraux du nord et du sud ont heureusement conservé le caractère de la Renaissance. Ils sont ornés de grands pilastres à larges rinceaux, de niches surmontées de dais à colonnettes qui rappellent celles de l'ancien Hôtel de Ville, de galeries et de clochetons d'une rare élégance. Ces sculptures, rongées par le temps, menacent ruine et elles réclament, tant au nom de l'art que dans l'intérêt de la sécurité publique, une restauration immédiate pour laquelle des crédits sont demandés en ce moment.

L'intérieur de l'église présente cinq nefs d'une hauteur prodigieuse, soutenues par des piliers carrés dont les ordres superposés et composites, ne nuisent cependant pas à l'effet grandiose que produit l'édifice. Toute la partie sculpturale est trop variée et trop importante pour que nous puissions en aborder la description ; la tâche a du reste été remplie par M. Albert Lenoir dans la *Statistique monumentale de Paris*, et par M. Calliat dans la *Monographie de Saint-Eustache*. Nous nous bornerons à mentionner quelques œuvres qui touchent moins aux lignes générales de l'architecture qu'à la décoration proprement dite. Nous signalerons une clôture à colonnettes en bois sculpté du XVIe siècle, qui sert d'entrée à la première chapelle du côté septentrional. Sur le même transsept méridional est appuyé un rétable d'autel supporté par des pilastres d'un goût exquis, dont les trois niches surmontées de dais élégants, ont reçu des bas-reliefs modernes. Dans une chapelle qui est située derrière le chœur on a remonté le sarcophage de Jean-Baptiste Colbert, l'un des chefs-d'œuvre de Coyzevox qui a sculpté la figure agenouillée du ministre et la figure assise de l'*Abondance;* celles de la *Fidélité*, également assise, et d'un *Ange tenant un livre* (aujourd'hui disparu), étaient dus à son élève J.-B. Tuby. Saint-Eustache a recouvré après la Révolution le monument de François Chevert, ainsi que celui de Robert Secousse, par Gois, en même temps qu'il obtenait une belle Vierge en marbre par Pigalle, qui provient des Invalides. Le banc-d'œuvre disposé en forme de portique dont le couronnement représente le

Triomphe de sainte Agnès, a été exécuté par Lepautre sur les dessins de Cartaud. La dépense en a été prélevée sur une somme de 20,000 fr. versée à la fabrique par le Régent, pour la cession d'un tableau d'Annibal Carrache. Un tambour de menuiserie sculptée forme une espèce de loggia d'où le duc d'Orléans, fils du régent, pouvait assister aux offices sans être aperçu par le public.

Le chœur est éclairé par une série de douze verrières d'une grande allure, peintes par Savignac sur les dessins de Philippe de Champaigne, qui représentent des apôtres. Ces vitraux, qui avaient cruellement souffert en 1871, ont été soigneusement restaurés. Comme à Saint-Nicolas des Champs, plusieurs chapelles avaient conservé leur décoration picturale, sous le badigeon qui les recouvrait. Malheureusement on remettait à la même époque l'église à neuf, et on ne voulut pas laisser des fragments incomplets et détériorés dans un monument tout éclatant d'or. Le souci de la propreté d'aspect l'emporta sur l'intérêt historique. Ces fresques, restaurées, ou complétées par des peintres contemporains, n'offrent plus que des compositions sans caractère. Par acquit de conscience, nous croyons cependant devoir les indiquer aux amateurs : Chapelle des Saints-Anges, *Jésus-Christ dans une gloire* et le *Père Éternel avec saint Michel ;* dans la chapelle de saint Joseph : la *Résurrection et l'Assomption* (École française du commencement du XVIIe siècle); chapelle de Saint-Vincent-de-Paul, la *Présentation de la Vierge et saint Jean* (École de Vouet); chapelle de Sainte-Madeleine, *Vie de la Sainte* (École française du XVIIe siècle).

Auprès de l'église est le presbytère dont plusieurs pièces sont revêtues de boiseries sculptées du commencement du XVIIIe siècle. On y a rassemblé une suite de portraits d'anciens pasteurs de la paroisse et plusieurs tableaux religieux.

Le percement de la rue Étienne-Marcel a entraîné le dégagement des restes de l'hôtel des anciens ducs de Bourgogne. Le donjon où se retirait Jean sans Peur comme dans une forteresse, est formé par une grosse tour quadrangulaire divisée en plusieurs étages desservis par un escalier à vis. Les degrés s'élèvent en spirale autour d'une colonne dont le chapiteau sert de support à une caisse à fleurs d'où sortent des tiges de chênes dont les branches à feuillages décrivent quatre travées ogivales sur le plafond de la voûte. Cette décoration rappelle les sculptures dont Jean de Saint-Romain avait revêtu la partie supérieure de la grande vis du Louvre construite à la même époque. Depuis près de trente ans, le Gouvernement et la Ville de Paris n'ont pas pu encore se mettre d'accord pour la mise à exécution

des plans de réfection et de restauration de ce curieux édifice de la fin du XIVe siècle.

Le prolongement de la rue Réaumur atteindra prochainement la maison (n° 126) de la rue Montmartre où existe un salon à boiseries sculptées de style Louis XV, au-dessus desquelles règne une belle corniche de plafond à écoinçons occupés par des groupes d'enfants symbolisant les *Éléments*. Une seconde pièce possède une corniche de la même époque, avec des trumeaux de porte du règne de Louis XVI. Nous nous souvenons avoir vu longtemps la belle et monumentale porte de style Louis XVI, qui annonçait l'entrée du vaste hôtel construit par Ledoux pour le duc d'Uzès. Après la mort de M. Delessert et la vente de sa galerie de tableaux, l'hôtel fut morcelé et sur son emplacement on ouvrit la rue d'Uzès. Toutefois, avant la vente, M. Hottinger avait fait enlever les importantes boiseries sculptées et dorées qui décoraient les salons, pour les faire remonter dans son hôtel. Nous avons rencontré chez des mouleurs, des reproductions de plusieurs dessus de porte provenant de cet ensemble, qui sont d'une merveilleuse exécution. D'autres fragments de boiseries et des colonnes tirés de l'hôtel d'Uzès avaient été recueillis par l'ébéniste Mazaroz.

Une enseigne de marchand de vins du XVIIe siècle, surmonte la porte de la maison (n° 81) de la rue Saint-Sauveur. Au centre se trouve une tête du soleil radiée, et au-dessus des groupes d'enfants buvant assis sur des tonneaux; tout autour se déroulent des ceps de vigne et des bouteilles. Un ancien contrôleur des bâtiments du roi habitait le n° 12 de la même rue. La maison a été récemment convertie en établissement de commerce. Le propriétaire a vendu au baron Alphonse de Rothschild plusieurs belles portes de style Louis XIV qui décoraient les appartements; il avait conservé des portes, des panneaux sculptés et des cadres de glace de l'époque de Louis XV, dont il cherchait acquéreur en 1890. Il est resté en place un escalier à rampe de fer et un grand balcon de la fin du XVIIe siècle. MM. Caillat et Lance [1] ont publié une porte de style Louis XIV, à vantaux cintrés surmontés de coquilles avec voussures à enroulements fleuronnés d'une maison de la rue de Cléry.

Le marquis de Luillier possédait, dans la rue des Jeûneurs, un hôtel pour lequel Louis de Boullongne avait peint un plafond représentant *Bacchus invitant les Muses et les Grâces à se joindre à lui.*

1. *Encyclopédie d'architecture*, t. IX.



PANNEAU DE BOIS SCULPTÉ ET DORÉ PROVENANT DE L'HÔTEL DE POMPONNE (XVIIe SIÈCLE).

APPARTENANT A M. LE DUC DE LA TRÉMOILLE.

(Reproduit d'après le « Portefeuille des Arts décoratifs ».)

L'esquisse de cette composition a été offerte par M. J. Maciet au Musée de Arts décoratifs. La maison nº 24 de la rue du Sentier était autrefois habitée par M. Le Normand d'Étiolles qui s'y consolait, avec Mlle Raime, de la perte de sa femme. Avant que l'hôtel ne fût remanié, M. Double y avait acquis une décoration de salon peinte par Fragonard, comprenant un plafond ovale où se jouaient des amours, entouré de quatre médaillons ronds et peints en grisaille, avec quatre dessus de porte en grisaille représentant des oiseaux et un cinquième offrant deux amours. Le même amateur possédait deux fontaines en plomb doré dont les nymphes étaient placées dans des niches ornées de roseaux, de poissons et d'animaux, qui provenaient de la salle à manger de M. Le Normand.

L'église de Notre-Dame de Bonne-Nouvelle ne mériterait pas qu'on s'y arrêtât, si elle ne possédait pas deux grands tableaux attribués à Philippe de Champaigne, dont l'un offre les portraits réunis d'Anne d'Autriche et d'Henriette, reine d'Angleterre, et le second la reine d'Angleterre présentant ses enfants à saint François de Sales. Il est présumable que ces toiles proviennent de l'appartement d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce. Un troisième tableau, représentant saint Louis soignant les blessés, est à la fois une des œuvres assez rares de Testelin et un document historique. Le peintre a donné à saint Louis les traits de Louis XIII, et la scène se passe dans l'une des salles de l'ancien hôpital de la Charité.

La cour de l'une des maisons (nº 25) de la rue du Jour conserve des lucarnes, un beau mascaron à guirlandes formant clef de voûte, une porte à frise d'arabesques et à encadrement à tore de feuillage, et deux grandes consoles supportant un balcon disparu, qui rappellent les ornements de Ducerceau. Dans la même rue on remarque une porte à encadrement rectangulaire, au-dessus de laquelle est une imposte avec deux œils de bœuf en fer forgé de l'époque de Louis XIV[1]. Au nº 4, deux pilastres d'ordre ionique finement sculptés supportent un fronton de porte du XVIIe siècle.

Les travaux d'agrandissement de l'Hôtel des Postes ont épargné la maison de la rue de la Jussienne (nº 16), avec ses charmantes sculptures extérieures, qui abrita la Dubarry et après elle le financier Perruchot[2]. Un dessin de la collection Ottin vendue le 16 décembre 1891, représente l'escalier de cette maison. Les consoles sculptées de l'hôtel

1. Calliat et Lance, *Encyclopédie d'architecture*, 1880.

2. Romain Boulanger, *Bulletin de l'histoire de Paris*, t. II.

de Phelypeaux-Pontchartrain, situé rue Coq-Héron, ont été moins heureuses. Nous les avons vues pendant longtemps exposées devant le bureau de l'entrepreneur des démolitions, ainsi qu'un beau cartouche au soleil de Louis XIV, plusieurs plaques de cheminées et une porte à deux vantaux sculptés qui a été acquise par un amateur.

Nous venons de voir disparaître ce qui subsistait de l'hôtel construit par Claude de Bullion, surintendant des finances, dans la rue Jean-Jacques-Rousseau. Dans l'une des deux galeries, Blanchard avait peint les *Douze mois de l'année;* dans la seconde, Vouet avait représenté les *Aventures d'Ulysse.* Au XVIIIe siècle, la loge maçonnique, du rite écossais, et en même temps l'expert Paillet transformèrent la distribution de cette ancienne demeure qui devint un hôtel de ventes publiques. Ces travaux amenèrent le transport de la décoration d'un salon peint par Vouet, dans l'hôtel d'Hallwill dont nous avons parlé au cours de notre excursion à travers le Marais. Plus tard, M. Guyot de Villeneuve, en abandonnant l'hôtel de la rue Michel le Comte, a fait aménager à nouveau ces boiseries dans sa demeure du square de Messine, où elles décorent sa salle à manger. Les peintures de ce salon portent le caractère bien tranché de l'art français sous le règne de Louis XIII [1]. Ce sont des panneaux occupés par des fleurs, des paysages et des scènes de la *Jérusalem délivrée,* avec une voussure à fleurs sur fond doré, et un plafond, qui ont été exécutés par Vouet, aidé de ses élèves, et qui sont datés de 1630.

Le vaste hôtel occupé successivement par le financier d'Hervart, qui y avait recueilli Lafontaine, par Fleuriot d'Armenonville et par l'Hôtel des Postes, est aujourd'hui remplacé par l'édifice dont l'achèvement a donné lieu à tant de réclamations. Il ne contenait plus aucune trace des peintures de Mignard et de Dufresnoy, non plus que des sculptures de François Anguier, qui en avaient décoré les appartements. Il y restait cependant plusieurs œuvres artistiques qui ont été traitées avec le vandalisme insouciant dont le Domaine et les architectes de l'administration ont donné trop souvent l'exemple. La rampe du grand escalier en fer forgé a été réservée et déposée au Musée des arts décoratifs, tandis qu'on transportait au nouveau Ministère des Postes, des panneaux incomplets destinés à former une salle à manger. Mais on avait négligé ou dédaigné de sauvegarder un salon décoré de sculptures d'une finesse exquise, datant de l'époque de Louis XVI, dont MM. Rouyer et Darcel [2] ont repro-

1. Rouyer, *L'Architecture de la Renaissance.*

2. Rouyer et Darcel, *L'Art architectural en France,* t. II, pp. 83-86.

duit la porte et la cheminée, les principaux détails des panneaux, les couronnements de glaces et la rosace du plafond. Au moment de la démolition on avait affirmé que cette charmante décoration était réservée pour le Ministère des Postes; malheureusement il s'est produit là au dernier moment une substitution clandestine, dont a été victime notre patrimoine artistique. Toutes nos recherches pour retrouver les traces de ce salon ont été sans résultat. Peut-être un des lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* pourra-t-il nous apprendre dans quelle collection il figure actuellement? Le Domaine avait mis en vente — ostensiblement cette fois — les boiseries de trois autres salons qui étaient de valeur plus ordinaire. Il n'en était pas de même de celles qui revêtaient la loge du concierge. Malheureusement les experts ignorants en avaient fait deux tas, qui furent adjugés à des marchands différents. L'un d'eux trouva dans sa part les pilastres et les panneaux, tandis que le second avait les corniches et les trumeaux qui venaient s'y appuyer; il en est résulté que cet ensemble fut perdu.

Vis-à-vis l'administration des Postes, l'hôtel d'Hervalt (Caisse d'épargne) qui a appartenu ensuite à la famille de Thoynard, a vu rogner ses deux ailes situées sur la rue Coq-Héron, mais il a conservé la porte à vantaux gracieusement sculptés qui donne entrée dans la cour où se remarquent des clés de fenêtres dans le style de la Régence. Les appartements particuliers du directeur, où nous n'avons pu pénétrer, sont revêtus des boiseries contemporaines de la construction. Dans l'un des bureaux on remarque les armoiries vitrées et sculptées d'une bibliothèquequi y avait été installée au XVIIIe siècle. La demeure du maréchal de Clérambault (rue Jean-Jacques-Rousseau), est occupée par l'Hôtel des Empires. Un escalier dont la rampe offre un remarquable travail de ferronnerie conduit aux chambres numérotées qui ont remplacé les salons du maréchal. Sur la façade de la maison (n° 37) sont sculptés de beaux mascarons du XVIIIe siècle, qu'accompagnent des balcons d'un gracieux dessin.

Il ne reste plus de la vaste résidence que Catherine de Médicis avait fait construire par Jean Bullant et qui fut connue plus tard sous le nom d'hôtel de Soissons [1], qu'une haute colonne d'ordre composite où la tradition veut que la reine ait eu l'habitude de monter avec le Florentin Ruggieri, pour interroger les astres. Cette colonne fut réservée lorsque la ville acquit, à la fin du XVIIIe siècle, les terrains de l'hôtel de Soissons pour y établir la Halle au Blé qui est devenue

1. V. C. Piton, *Le Quartier des Halles.*

la nouvelle Bourse du Commerce. Les cannelures de son fût sont décorées de lacs d'amour, de miroirs brisés et des chiffres C et H enlacés, emblèmes du deuil de la reine que le temps a cruellement rongés.

L'église de Notre-Dame des Victoires a été construite, en 1628, par les Augustins déchaussés appelés ordinairement les Petits-Pères. Pierre Le Muet, Liberal Bruant et Jean Cartaud en dirigèrent successivement les travaux. La façade est ornée de pilastres ioniques dont la division principale forme un arc surmontant la porte. Au-dessus sont des pilastres corinthiens qui soutiennent un fronton triangulaire, et entre lesquels s'ouvre une grande fenêtre éclairant la nef. La décoration générale de l'intérieur se compose de piliers à pilastres ioniques sur lesquels retombent des voûtes en berceau, mais ces piliers et les murs des chapelles sont revêtus d'*ex-voto* uniformes en marbre qui enlèvent à l'architecture tout son caractère. L'église possède quelques monuments funéraires, intéressant l'art et l'histoire. Le plus important est celui de J.-B. Lulli dont le buste en bronze a été modelé par Coyzevox. Quatre statues, la Musique légère, la Musique dramatique et deux génies pleurant, ainsi qu'un médaillon de Lulli par Cotton, complètent ce mausolée. Une femme assise et tenant un miroir est tout ce qui reste du monument du maréchal de l'Hôpital exécuté par J.-B. Poultier. On doit à P.-A. Gois une pyramide funéraire érigée en l'honneur de Vassal, secrétaire du roi.

De belles boiseries décorent cette église. Tout autour du sanctuaire, se déroule une suite de panneaux encadrés de pilastres ioniques, présentant des médaillons à emblèmes religieux. Ce délicat travail de sculpture a été fait en 1739, par le maître menuisier Bardou. On doit à un autre maître menuisier, Regnier, la chaire à prêcher ornée des médaillons du Christ et de la Vierge, et le buffet d'orgues, sur lequel voltigent des têtes de chérubins et des anges à mi-corps.

L'œuvre la plus importante de Carle Van Loo a été peinte de 1750 à 1753, pour le chœur des Petits-Pères. Il a représenté dans six grandes toiles : *Le Baptême de saint Augustin; sa Prédication, son Sacre, sa Discussion avec les donatistes, sa Mort et la Translation de ses reliques*, en y joignant un septième sujet : *Le Roi Louis XIII dédiant l'église de Notre-Dame des Victoires à la Vierge.* Malgré l'absence complète de sentiment religieux, ces peintures se recommandent par leur exécution facile et par le charme de leur coloris.

Les bureaux de la Ferme générale des Messageries étaient établis dans un hôtel construit par Samuel Bernard, marquis de Boulainvilliers et comte de Coubert, et dont, il y a peu d'années, on avait converti une partie en table d'hôte. L'intérieur avait conservé des traces importantes de sa magnificence primitive, dont le commerce s'est empressé de tirer parti. Une belle rampe d'escalier en fer forgé a été acquise par M. L. Double, pour sa maison de la rue Louis-le-Grand, tandis que M. Récappé achetait du propriétaire, M. de Sèvre, une remarquable boiserie de salon de la fin du XVIIe siècle, qu'il revendait à un amateur inconnu. Enfin M. le baron Edmond de Rothschild en a tiré un plafond décoré d'arabesques dans le genre de Gillot et de Christophe Huet, qu'il se propose de rétablir dans son hôtel du faubourg Saint-Honoré. A l'extrémité de la rue et en façade sur la place des Victoires, s'ouvre le grand hôtel à lucarnes et à chaînes de pierre, du marquis de Pomponne, plus tard de Massias, où siégea d'abord la Banque de France. Il avait été construit pour le maréchal de l'Hôpital sous Louis XIII et agrandi en 1714 par Bonier de la Mosson qui y avait dépensé plus de 60,000 écus. On y voyait, jusqu'à ces dernières années, un grand salon revêtu de boiseries dorées que M. le duc de la Trémoille a fait transporter dans son hôtel de l'avenue Gabriel. Les deux panneaux principaux représentent des sujets de chasse, sculptés très vigoureusement dans le style des tableaux d'Oudry. On y distingue les deux lettres F. C. accompagnées de la date 1711, qui nous semble le monogramme de François-Charles Caffieri, sculpteur des vaisseaux du roi [1]. Dans sa jeunesse, ce fils de Philippe Caffieri avait exécuté pour la grotte des bains d'Apollon, à Versailles, des ornements de coquilles et de glaçons, rappelant les ornements des pilastres à jets d'eau et à stalagmites qui accompagnent les grands panneaux de M. le duc de la Tremoille. La porte d'entrée, renouvelée sous Louis XVI, est ornée de deux bas-reliefs à médaillons de femme dans le style de J.-B. Huet.

Auprès de l'hôtel de Pomponne se trouve une maison de proportions colossales (rue du Mail, n° 1), avec une façade soutenue par d'énormes pilastres ioniques et des consoles de style Louis XVI; le n° 5 a conservé un couronnement de portail sur lequel on voit un grand mascaron s'appuyant sur deux grandes cornes d'abondance (XVIIIe siècle) : le reste de la décoration est voilé par une grande enseigne commerciale. M. Lefeuve, dont les assertions ont toujours

1. J.-J. Guiffrey, *Les Caffieri.*

besoin d'être vérifiées, signale des boiseries et des entourages de glaces dans le local d'une table d'hôte occupant la maison n° 6. Quelques numéros plus loin (n° 12), se trouve une maison sans caractère artistique, construite par Berthaud, pour Talma et où Bonaparte a séjourné.

La place des Victoires a été établie aux frais du courtisan-duc de la Feuillade, sur l'emplacement des hôtels de la Ferté-Senecterre et d'Emery. De forme ronde, elle est entourée par des bâtiments uniformes élevés sur les dessins de J.-B. Mansard, qui s'y est montré mieux inspiré qu'à la place Vendôme. Malheureusement, à l'exception des beaux chapiteaux ioniques et de ses balcons en fer forgé, les détails de l'architecture de cette place sont rendus invisibles, par la multiplicité et la dimension des enseignes qui les recouvrent. Toutes les couleurs les plus criardes, toutes les formes les plus baroques y sont employées pour attirer malgré lui, l'œil que ces bariolages exaspèrent. Il est à désirer que l'autorité municipale impose à la publicité qui jouit d'une tolérance illimitée, un règlement protégeant l'aspect décoratif de nos monuments que les afficheurs et certains industriels ne considèrent que comme des machines à réclame, mises à leur disposition sans restriction.

Le milieu de la place était occupé par une statue pédestre de Louis XIV, par Desjardins, dont la matière en plomb a été envoyée aux arsenaux sous la Révolution. Aux angles du piédestal étaient quatre statues d'esclaves en bronze, qui sont maintenant exposées devant la façade de l'hôtel des Invalides. Six bas-reliefs allégoriques étaient appliqués sur ce socle; ils font partie du Musée du Louvre. La place était éclairée par quatre fanaux de bronze doré, supportés chacun par trois colonnes de marbre, reliées par des médaillons de bronze doré. Ces lanternes élégantes furent supprimées en 1718 et les marbres en furent donnés aux Théâtins. Le sanctuaire de la cathédrale de Sens possède quatre de ces colonnes qui soutiennent le baldaquin de l'autel.

A. DE CHAMPEAUX.

(La suite prochainement.)

EXPOSITION INTERNATIONALE

DU THÉÂTRE ET DE LA MUSIQUE

A VIENNE



Depuis le 7 mai, la Rotonde du Prater et ses annexes abritent une exposition organisée par les soins de la Princesse de Metternich qui en a été l'âme toute-puissante; sous son active impulsion, les beaux ombrages du Prater, délaissés d'ordinaire pendant les mois d'été, sont devenus l'asile des arts et le décor des plus aimables fêtes. Chaque jour des milliers de Viennois et d'étrangers admiraient à l'envi cet ensemble de choses rares et curieuses, réunies par une initiative privée dont le succès dépasse de beaucoup celui de plus d'une entreprise officielle. Succès mérité d'ailleurs par la persévérante volonté des promoteurs de l'Exposition, qui a dû surmonter bien des obstacles par l'incessante activité des travaux préparatoires et par des séductions de toute sorte qui attirent et retiennent les visiteurs.

I

Les deux points extrêmes de l'emplacement consacré à l'Exposition sont la Rotonde et le Théâtre international, celle-là réservée aux multiples instruments de la musique et du théâtre et aux souvenirs qui s'y rattachent, celui-ci montrant, pour ainsi dire, l'art dramatique en action sur une scène où paraissent tour à tour les artistes de différentes nations. Des deux côtés de l'Avenue centrale, terminée par ces deux points, s'étend le parc avec ses beaux arbres, ses parterres de gazon et ses massifs de fleurs semés de constructions originales, gaies à l'œil, abritant des spectacles de toutes sortes et de nombreux restaurants, grands et petits, étrangers et nationaux, parmi lesquels le restaurant français n'a pas de rivaux.

L'Avenue centrale elle-même est le rendez-vous quotidien, le lieu de passage obligatoire du *tout Vienne*, de la cour et de la ville. C'est de là qu'on se répand dans les diverses parties du parc où les attractions les plus variées sollicitent et satisfont la curiosité. Une des plus séduisantes est la reconstitution du *Hohe Markt* (le marché haut) de l'ancien Vienne, tel qu'on le voyait à la fin du XVIIe siècle.

En s'aidant de vieilles gravures et surtout d'une vue de la ville à vol d'oiseau de Jacob Hufnagel, M. Oscar Marmoreck a restitué à ce coin de la cité sa vieille et pittoresque physionomie. A l'entrée se dresse une massive porte, d'une lourdeur imposante, le *Katzensteig*, qui n'a été démolie qu'en 1825; elle mène à la place du Marché où sont réunis, en un groupement très décoratif, le Pilori, le *Vierroehrenbrunn* (Fontaine des quatre tuyaux), le vieux Palais de Justice de 1414 et nombre de maisons heureusement ressuscitées, donnant une très vive impression du passé, asile d'industries signalées à l'attention des visiteurs par d'antiques enseignes, comme le *Schwarze Hund* (le Chien noir), *Die goldene Harfe* (La Harpe d'or), *Der römische Kaiser* (L'Empereur romain). Et pour conserver à cette évocation des temps qui ne sont plus toute sa couleur locale, on a eu soin d'interdire aux vendeurs et vendeuses le port de tout costume moderne : les gâteaux et les glaces du célèbre Demel, les jouets d'enfant de la vieille maison Schuster, les chapeaux de la fabrique Habig sont offerts aux chalands par de gracieuses Viennoises habillées à la mode d'autrefois. Tout ce quartier est animé par les représentations du populaire *Hanswurst,* sorte d'arlequin ou de guignol viennois, racontant au passant ses fredaines et ses bons tours; par les *Schrammel* chantant leurs gais refrains et jouant leurs valses entraînantes devant la vieille auberge gothique. Puis, le soir venu, le veilleur de nuit en vieil uniforme annonce de sa voix glapissante l'heure du couvre-feu.

Si l'art populaire tient ses joyeuses assises dans le vieux Vienne, à quelques pas de là, un art plus élevé s'est ménagé une hospitalité digne de lui, dans un fort beau théâtre qui fait le plus grand honneur à ses deux architectes MM. Fellner et Hellmer. Ils n'en sont pas d'ailleurs à leur coup d'essai, puisqu'ils n'ont pas construit moins de quarante-sept salles de spectacle avec autant d'ingéniosité que de goût. Le monument qu'ils ont bâti au Prater, clair et gai avec ses tons blanc et or, évoque le souvenir de quelque charmant théâtre d'un château du temps de Louis XV, bien que les vastes proportions et la disposition générale semblent inspirées par le théâtre de Bayreuth.

Dans cet aimable temple de l'art se poursuivent, depuis l'ouverture, pour continuer jusqu'au dernier soir, les représentations des meilleures troupes de l'Europe. Au Théâtre de Berlin qui, dans la patrie du *Burgtheater,* ne pouvait obtenir et n'a obtenu qu'un médiocre succès, a succédé la Comédie-Française avec son incomparable répertoire classique et moderne, triomphant aussi bien avec *Denise, Pepa, Mlle de Belle-Isle, Adrienne Lecouvreur,* qu'avec les *Femmes savantes,* le *Médecin malgré lui,* le *Jeu de l'Amour et du Hasard,* triomphant aussi avec la *Nuit d'octobre, Il ne faut jurer de rien* et le *Bonhomme Jadis;* brillante campagne qui comptera dans les fastes de la vieille et noble maison. Puis est venu l'Opéra de Prague dont l'originalité tchèque a été très appréciée; l'acteur Baron et Mlle Réjane dans les comédies de Meilhac; puis une œuvre singulière et saisissante du poète hongrois Madach, traduite par Doczy, la *Tragédie de l'homme,* curieux mélange de drame, de musique et de danse, relevé par une splendide mise en scène, le tout fort applaudi durant de nombreuses soirées; puis encore *Die Donaunixe* (la Sirène du Danube), un ballet de M. de Bourgoing, l'infatigable vice-président de l'Exposition, qui, non content de composer le scénario, a dirigé la mise en scène, l'exécution des costumes et qui, du reste, a été payé de toutes ses peines par les applaudissements d'un public enthousiasmé. Ce n'est pas tout : on verra défiler sur la même scène

le *Théâtre libre* de Berlin, le théâtre bas-allemand, l'opérette française, représentée par Mlle Granier dans la *Fille de Mme Angot*, un ballet hongrois, l'*Arlésienne*, deux troupes venant de points extrêmes, la Pologne et l'Italie, et autre chose encore.

II.

La Rotonde bien connue du Prater, conservée depuis l'Exposition universelle de 1873, a été transformée en une sorte de Musée du théâtre et de la musique où sont rangés avec ordre et méthode tous les objets, les documents et les souvenirs qui se rapportent à ces deux formes de l'art si souvent confondues dans une heureuse harmonie. Le centre de la Rotonde est occupé par d'élégants parterres de gazon et de fleurs, semé de jolis arbrisseaux et de bustes. Tout autour, sur un plan plus élevé, de nombreuses baies, les unes donnant accès aux différentes galeries, les autres offrant des décors de théâtre habilement éclairés à la lumière électrique et dont quelques-uns, tels que le *Dachstein*, la salle du Kremlin, du *Czar Boris* de Pouschkine, le *Rêve* de Rubé et Chaperon, sont les plus beaux spécimens d'un art qui donne à l'illusion toutes les apparences de la réalité.

Les galeries sont réparties en un certain nombre de sections réservées aux différentes nations qui ont répondu à l'appel du comité organisateur, la place la plus considérable étant naturellement affectée à l'Exposition austro-allemande. Les grands maîtres ont leurs salles à part, remplies de tous les souvenirs qu'on a pu rassembler, de sorte que le cadre de leur activité laborieuse apparaît aux yeux du visiteur et qu'on s'attend presque à voir revenir l'absent au milieu de ses meubles familiers. C'est ainsi que le cabinet de travail de Schiller à Marbach et la salle de Gœthe, remplis de bustes et de portraits, celle de Mozart avec son piano de voyage, les manuscrits de la *Flûte enchantée* et du *Requiem* et autres, celle de Beethoven, de Schubert, de Weber, de Haydn, de Mendelssohn, de Meyerbeer, de Schumann, en un mot de tous les dieux de la musique, rappelés par leurs images et leurs œuvres, se succèdent en une continuité de saisissantes évocations. Le dilettantisme allemand a fait honneur à Wagner d'un pavillon spécial où le maître trône isolé, remplissant le sanctuaire de sa puissante personnalité.

Ailleurs on a classé tous les documents relatifs aux annales de la musique depuis les Égyptiens et les Assyriens, en passant par les Grecs et les Romains, jusqu'aux temps modernes. C'est là qu'on rencontre le célèbre papyrus de l'archiduc Régnier, les premiers essais de notations musicales, les spécimens de chants arménien, byzantin et grégorien, les souvenirs des Minnesänger et des Meistersinger, des Hussites et des frères Moraves, les premiers livres de musique notée, imprimés à Augsbourg, à Mayence, à Nuremberg d'après les modèles fournis par Ottavio Petrucci, et tant d'échantillons curieux des époques antérieures.

Parmi les instruments de musique, il faut citer avant tout la collection du prince Ferdinand d'Este, les objets favoris des princes et princesses de la maison du Habsbourg, renommée pour son amour héréditaire de la musique, tels que le cours de chant de Joseph Ier, la cithare de l'impératrice Élisabeth, l'épinette de Joseph et de Marie-Thérèse, enfin le choix de raretés délicates disposées en un petit salon par le baron Nathaniel de Rothschild avec une élégante simplicité.

Dans le département des décorations de théâtre, la Bavière étale avec quelque

faste le luxe de ses trop splendides tentures et de ses trop riches accessoires qui n'écrasent point l'exposition mieux entendue de beaucoup d'autres scènes au nombre desquelles le *Burgtheater* et l'Opéra de Vienne tiennent le premier rang.

L'Italie, quoiqu'un peu éclipsée par ses voisines, la Russie et la France, a cependant prêté les meilleurs morceaux de ses conservatoires et de ses bibliothèques; de Bologne sont venus les manuscrits du *Barbier de Séville* et de la *Cenerentola*, de Rome près de six cents partitions. Le baron Scotti a reconstitué avec un soin scrupuleux la chambre de Donizetti, où figure le portrait du maître de grandeur naturelle, son piano, son lit et autres pièces de son ameublement. Dans des vitrines, les principaux costumes de la Ristori, dont deux éclatants manteaux de reine. L'Angleterre a prêté entre autres choses quelques beaux instruments de musique et un choix de portraits des meilleurs maîtres. La section polonaise offre d'intéressants envois du Musée Czartoriski, de l'Université de Cracovie, et la chambre de Chopin. La Russie a mérité et conquis un des plus francs succès de l'Exposition : elle le doit à sa réunion de maquettes qui révèlent une école de décorateurs personnelle et savante, à ses étincelants costumes de boyard, de drap d'or et d'argent, en velours et en soie aux tons puissants rehaussés de pierreries multicolores, vrai éblouissement oriental. Toute différente de ses voisines, cette exhibition *sui generis* séduit et étonne par sa vigoureuse originalité; elle est un des plus grands attraits de la Rotonde.

III.

Arrivons enfin à la section française, qui fait si grand honneur au comité parisien, présidé par Mme la comtesse Greffulhe, que l'on rencontre à la tête de toutes les manifestations d'art, à son représentant M. Metman, à M. Henri Régnier, délégué du ministère des Beaux-Arts, et à M. Guillaume Dubufe qui a donné de précieux conseils pour l'ensemble de la décoration. On s'était proposé non de réunir une grande masse d'objets ayant avec la musique ou le théâtre des rapports plus ou moins étroits, mais de faire une sélection sévère des raretés que l'État ou les particuliers consentaient à prêter et de bannir tout ce qui pouvait trahir la réclame industrielle et la fabrication banale. On s'est attaché surtout à grouper un nombre d'œuvres suffisant pour donner une idée exacte de notre art rétrospectif en matière de musique et de théâtre. Disposant de la travée nord de la Rotonde, les organisateurs de la section française y ont construit un pavillon central dont les deux façades latérales donnent chacune sur trois baies disposées en salons. L'entrée du pavillon, du plus pur style Louis XVI, est décorée de pâtes simulant la pierre sculptée : pilastres à rinceaux, à mascarons et à grotesques, avec panneaux richement moulurés, œuvre très réussie de M. Cruchet. Sur les deux côtés s'étendent des toiles peintes par le maître décorateur Jambon, avec une puissance d'illusion telle qu'elles donnent à tous les yeux la saisissante impression de bas-reliefs finement sculptés : enfants musiciens d'après Clodion, trophées de musique et frise d'ornement. Le long du pavillon, des jardinières garnies de plantes entre lesquelles s'élèvent des piédestaux surmontés de bustes de musiciens et d'auteurs dramatiques du XVIIIe siècle, moulés d'après les originaux de Houdon, de Caffieri, de Lemoine. A l'intérieur de cet élégant pavillon sont dis-

posées les vingt maquettes déjà admirées à nos expositions universelles, des plus beaux décors de l'Opéra, éclairées par la lumière électrique.

Les six salons qui bordent de côté et d'autre ce pavillon central renferment tous les objets d'art anciens. Parlons d'abord de la riche collection d'instruments de musique : au premier rang, la harpe de Marie-Antoinette, chef-d'œuvre de Nadermann, luthier à Paris, avec ses fines sculptures et ses ornements peints d'un goût si délicat (don de Mme la baronne Dornier au Conservatoire); le grand clavecin Louis XIV, dont le pied en noyer sculpté semble exécuté d'après un dessin de Bérain ; la boîte étant couverte à l'extérieur de peintures sur fond d'or, médaillons d'Amours en camaïeu vert, mascarons, ornements; à l'intérieur, d'un beau paysage animé par des nymphes dansantes (collection de M. Rosenberg); le piano de la reine Marie-Antoinette, fabriqué par Sébastien Erard en 1785, d'une aristocratique simplicité (collection Erard); l'intéressante épinette de Hans Rückerts d'Anvers, 1598 (collection Pleyel-Wolff); la délicieuse petite harpe du roi de Rome, avec sa Victoire aux ailes éployées, de Sébastien Erard (collection Erard); le clavecin Louis XV, à deux claviers, en laque vert d'eau, sorti de l'atelier de Pascal Taskin en 1769 (appartenant à M. Taskin, de l'Opéra-Comique); la petite guitare aux armes du dauphin, incrustée en nacre (à Mme la baronne W. de Rothschild); un luth dans sa gaîne en maroquin, aux armes du comte de Toulouse (collection de M. Leconte). Puis, les pianos d'hommes illustres: celui de Jean-Jacques Rousseau que Gluck lui avait donné pour lui apprendre l'harmonie; acheté après sa mort par Grétry qui composa sur ce modeste instrument ses meilleurs opéras; échu ensuite à Nicolo, comme en fait foi le procès-verbal qui figure à côté du piano; enfin recueilli par la famille Roger de Montpellier qui l'a cédé au propriétaire actuel, M. Savoye; ceux de Spontini, de Chopin; la harpe éolienne de Rossini; puis encore les pochettes, archiluths, mandores et mandolines, guitares, vielles, musettes, violes d'amour, pardessus de viole, sistres de Lille, fagots, tambours, sifflets, porte-diapason, etc., prêtés par MM. Rosenberg et Picard; les instruments et outils de lutherie de fabrication lorraine de la maison Jacquot qui, depuis deux siècles et demi, exerce tant à Mirecourt qu'à Nancy sa délicate industrie. On y voit figurer une viole quinton de 1645, de Claude Jacquot, toute une série de violons, de 1762 à nos jours, et d'archets pour divers instruments.

Des deux côtés de l'entrée et au fond de la salle, les portraits de nos auteurs et compositeurs et de nos acteurs les plus renommés : l'auteur-acteur Poisson par Coypel, Jélyotte par Boucher, Adrienne Lecouvreur, pastel de Houlger, Monsigny par Thevenin, Gluck par Duplessis, la Camargo par Hensius, Lekain et Mlle Clairon, Talma et Casimir Delavigne par Boilly, Ducis par Gérard; Scribe à deux époques de sa vie, en 1837 et en 1855; Mlle Georges par Gérard, Rachel par Dubufe, Victor Hugo jeune homme par Paul Delaroche et Victor Hugo sur son lit de mort par Bonnat; Cherubini d'Ingres (sans la muse), Tamburini par Ary Scheffer, la Pasta par Gérard, Halévy par Roller, Hérold par Giraud, Berlioz par Courbet, Bizet par Giacometti, Gounod par Ed. Dubufe et par Pilo, George Sand par Charpentier, Alfred de Musset par Pollet et Landelle, Émile Augier par Jalabert, Alexandre Dumas père par Giraud, Alexandre Dumas fils par Bonnat, Legouvé et Meilhac par Delaunay, Alphonse Daudet par Feyen-Perrin, et Claretie par G. Ferrier, Got par Carpeaux (une des rares peintures du maître), Mounet-Sully par Clairin, Mme Pasca par Mme Madeleine Lemaire, Samary par Carolus-Duran, Mme Carvalho dans la Mar-

guerite de *Faust*, par Jules Lefebvre, Faure par Zorn, Coquelin par Joseph Blanc, Mlle Reichemberg par Saintin dans la Suzel de l'*Ami Fritz*, Mlle Réjane par Chartran.

N'oublions pas les aquarelles de Meissonier pour les costumes de la *Diane* d'Émile Augier, celles de Guillaume Dubufe pour la *Ciguë* et celles du roi de Hollande Guillaume II, dont les motifs sont tirés des *Trois Mousquetaires*, offertes par le royal artiste au roi des romanciers; deux dessins de Victor Hugo; le portrait authentique de la véritable *Dame aux Camélias* par Boulanger. Et, parmi les souvenirs précieux : le masque de Chopin et la vue de la chambre qu'il occupait rue Vendôme à Paris, le fauteuil d'Alexandre Dumas et sa table, sur laquelle on a placé la traduction de *Roméo et Juliette*, entièrement de sa main (prêtés par le Prince de Metternich).

Grâce à l'obligeante activité de M. Charavay et aux prêts d'un assez grand nombre d'amateurs, les autographes font bonne figure dans la section française. Ils sont répartis en trois groupes : auteurs, compositeurs et artistes dramatiques. La première série commence à Pierre Corneille, à La Fontaine et à Racine pour se continuer presque sans interruption jusqu'aux auteurs contemporains. On y rencontre des lettres de Crébillon, Destouches, Marivaux et Gresset (collection de Refuge), de Beaumarchais (collection Étienne Charavay), des manuscrits de Voltaire (collection Piat), de Florian et de Ducis (collection Charavay). Le XIXe siècle est richement représenté avec la *Polyxène* de Gabriel Legouvé, avec Picard, Casimir Delavigne, Scribe, Ponsard, Théophile Gautier, avec les manuscrits des *Contes drôlatiques* de Balzac (col. Piat), de l'*Antony* d'Alexandre Dumas et de la *Coupe et les Lèvres* d'Alfred de Musset (collection Alexandre Dumas fils). Les contemporains arrivent en rang serré : le doyen d'abord, Ernest Legouvé avec le manuscrit d'une *Séparation*, puis Émile Augier, Edmond About, la *Rédemption* d'Octave Feuillet, Alexandre Dumas fils, Sardou, Meilhac, Ludovic Halévy (un long supplément aux immortelles *Petites Cardinal* appartenant à Mme la Princesse de Metternich), Philippe Gille, Pailleron, Alphonse Daudet, Claretie.

Plus riche encore est la série des compositeurs, s'ouvrant avec Lully (coll. du marquis de Flers), Rameau (Archives de l'Opéra), et J.-J. Rousseau (quatre feuilles de musique au marquis de Girardin), puis, un peu au hasard, l'ouverture des *Aveugles de Tolède* de Méhul (coll. Malherbe), la *Marseillaise*, autographe de Rouget de Lisle (coll. Piat), la *Vestale* de Spontini, l'ouverture de *Zampa* d'Hérold (à M. Hérold fils), la *Symphonie fantastique* de Berlioz (coll. Malherbe), le *Désert* de Félicien David (à M. Étienne Charavay), l'ouverture de la *Reine Topaze* de Victor Massé (coll. Ph. Gille), la *Belle Hélène* d'Offenbach, le final du 2e acte de la *Fille de Mme Angot*, de Charles Lecoq (Étienne Charavay), le 3e tableau de *Sylvia* de Léo Delibes (à Mme Léo Delibes). Et encore le *Philtre* et *Haydée* d'Auber (à M. Maquet), une *Introduction* de Boïeldieu (à Mme Boïeldieu), le *Monseigneur* de Grétry, provenant de l'infortunée princesse de Lamballe (à Mme Michel Ephrussi), la *Messe de Requiem* de Cherubini (à Mme Cherubini), la *Reine de Chypre* et la *Dame de Pique* d'Halévy, le *scénario* de *Vasco de Gama* (qui devint l'*Africaine*) de la main de Scribe, avec des annotations et des corrections de Meyerbeer, l'*Adoption* de Jadin, professeur de clavecin de Marie-Antoinette, la *Carmen* de Bizet, le *Carnaval* d'Ernest Guiraud, le *Werther* de Massenet, la *Danse macabre* de Saint-Saens, un *O salutaris* de Reyer, dix feuillets de *Patrie* de Paladilhe et, pour finir

glorieusement, *Roméo et Juliette* de Gounod. Parmi les illustres étrangers, Gluck, Haydn, Beethoven, Sacchini et Mozart, représenté par un très curieux manuscrit de six sonates composées par lui à l'âge de dix-huit ans, pendant son second séjour à Paris et publiées par l'éditeur Sieber (appartenant à Mme veuve Techener); une lettre de Rossini recommandant le jeune Bizet au professeur Romani, un autographe de Chopin, un Chansonnier manuscrit de Mme du Barry, quatre partitions aux armes de Marie-Antoinette (Conservatoire), et un état des dépenses des opéras l'*Amour à Cythère* et la *Prise de Jéricho,* approuvé par Napoléon Ier.

Les plus intéressants autographes d'artistes dramatiques sont ceux de La Grange, le camarade, l'éditeur et l'historiographe de Molière, d'Élisabeth Béjart, de la Camargo, de Mlle Duménil, de Préville, de Bellecour, de Lekain et de Talma, de Mlles Mars et de Rachel. Enfin le manuscrit autographe des célèbres *Mémoires de Mlle Clairon* qui fait partie du riche cabinet de M. Brenot.

Dans cette rapide revue de l'Exposition, où nous avons dû omettre autant de belles choses que nous en avons signalé, nous nous sommes attaché à faire ressortir la nouveauté de l'idée et la ferme direction qui a présidé à l'exécution de l'œuvre. Le succès a été tel que déjà l'ambition rivale des plagiaires s'est éveillée; on a parlé d'une exposition grandiose du théâtre et de la musique à Paris pour l'année 1893, comme d'un projet entièrement nouveau, sans reconnaître l'honneur de la priorité qui revient de droit à l'Exposition viennoise, en contestant même l'éclatante réussite de cette exposition. Qu'on veuille faire plus grand et mieux s'il est possible à Paris qu'à Vienne, c'est là un légitime désir; mais pourquoi ne pas rendre justice à l'initiative prise par d'autres, à leurs efforts persévérants et aux résultats obtenus? Pourquoi présenter comme une création ce qui ne pourra être qu'une imitation? Nous souhaitons aux organisateurs de l'Exposition projetée un même zèle, un même triomphe et autant de modestie.

Si l'on songe que l'Exposition du Prater est une entreprise tout à fait privée, sans aucun concours officiel, menée à bonne fin avec les ressources limitées provenant de contributions volontaires, qu'elle a tenu toutes ses promesses, sans défaillance ni forfanterie, qu'elle a été prête au jour dit, on doit un juste tribut d'admiration à tous ceux qui ont concouru à l'organisation de cette exposition d'un genre si nouveau. Rendons surtout hommage à la vaillante activité de la princesse de Metternich qui s'est consacrée tout entière à l'œuvre dont elle-même avait conçu l'idée première et le plan général. Seule, elle pouvait grouper autour d'elle les collaborations les plus dévouées, obtenir des amateurs les séparations toujours douloureuses du possesseur et de la *merveille* possédée, stimuler les bonnes volontés languissantes, unir à une énergie toute virile la délicatesse féminine et la plus subtile diplomatie.

C. E.

CORRESPONDANCE D'ALLEMAGNE

EXPOSITION D'OBJETS D'ART DU XVIIIe SIÈCLE A BERLIN.



Dans l'Europe entière, l'art du XVIIIe siècle est resté soumis plus ou moins fidèlement à l'influence française. Aussi une exposition d'objets d'art de cette période, même organisée à l'étranger, offre-t-elle toujours de l'intérêt pour l'amateur français : elle ne manque pas, en effet, de remettre au jour un certain nombre de travaux de provenance française, inconnus ou oubliés, travaux qui ont émigré de Paris à l'étranger aussitôt après leur exécution ou peu de temps après; et elle ne peut manquer non plus de montrer par des exemples intéressants et variés comment l'art importé de France a produit une action à l'étranger et souvent y a excité les artistes à créer des œuvres originales ou nouvelles. Et en outre il arrive toujours que les expositions de ce genre organisées à l'étranger permettent de mieux saisir qu'on ne le faisait auparavant l'importance artistique de certains maîtres français, de ceux notamment qui, venus de très bonne heure à la cour de princes étrangers, ont mis tous leurs talents au service de leurs protecteurs et de leur patrie d'adoption et se sont ainsi plus ou moins fait oublier en France.

A chacun de ces trois points de vue, l'exposition d'objets d'art du XVIIIe siècle qui vient d'avoir lieu à Berlin offrait un intérêt réel. Parmi les pièces capitales de l'industrie d'art française se distinguait surtout la série de six tapisseries des Gobelins, avec des scènes de *Don Quichotte*, six morceaux d'une conservation absolument parfaite, au point de déconcerter par la vivacité de leur coloris nos yeux d'à présent, habitués à des couleurs pâles. On lisait sur chacune d'elles les noms d'Audran et de l'entrepreneur Cozette, ainsi que la date 1774-1776. Elles avaient été acquises à Paris en 1815 par le roi Frédéric-Guillaume III.

Des ateliers de la Savonnerie provenaient six tapis, séries plus petites, avec des

scènes des Fables de La Fontaine, achetées à Paris à la veille de la Révolution par le prince Henri, frère de Frédéric le Grand, qui en avait orné les murs de son château de Rheinsberg. Il y a quelques mois à peine qu'on les a transportées de Rheinsberg dans le garde-meuble du roi. D'une troisième manufacture française, celle d'Aubusson, provenaient les belles devises d'un mobilier en noyer sculpté acquises récemment à Paris par M. Saloschin. La même manufacture était également représentée à l'Exposition par un assez grand nombre de verdures appartenant au comte Bruhl et qui avaient servi à décorer l'escalier du château. Toutes portaient les armes d'un ancêtre de leur possesseur actuel, ce tout-puissant ministre du roi Frédéric-Auguste de Saxe, pour qui elles avaient été jadis exécutées.

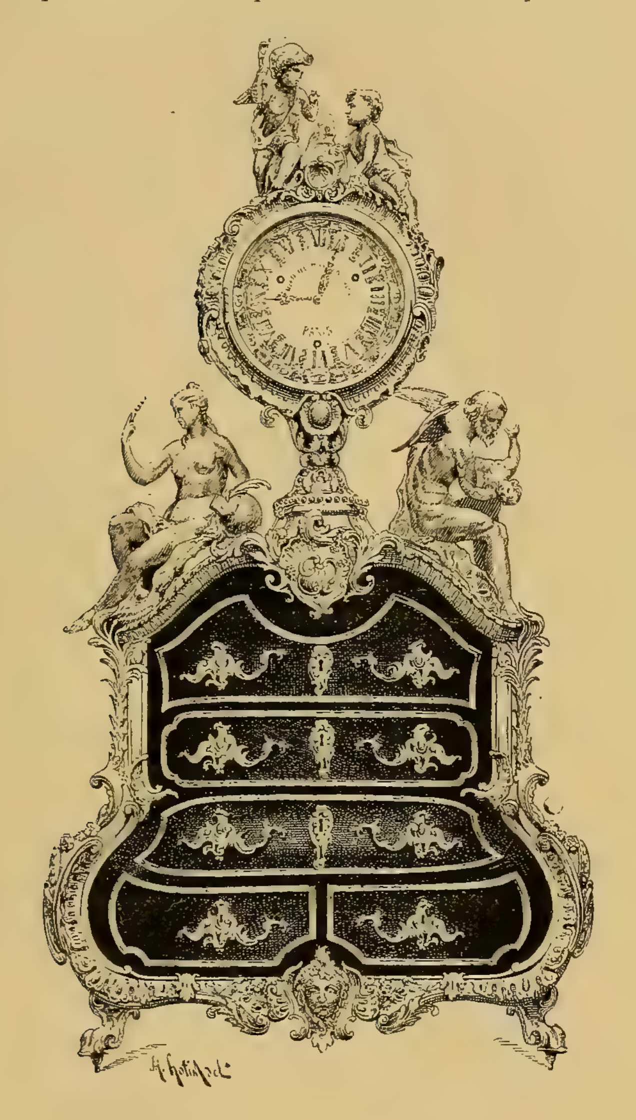
L'Exposition devant avoir surtout un caractère historique et étant surtout consacrée à l'art industriel, peintures et sculptures y figuraient principalement au point de vue du portrait. Nous nommerons seulement, parmi les œuvres d'artistes parisiens : le buste en marbre de Voltaire par Houdon, offert en 1871 par Frédéric II à l'Académie des sciences de Berlin ; le buste en bronze du prince Henri ciselé par Thomire et appartenant à l'impératrice Frédéric; et le buste en marbre du grand chancelier M. de Cocceji, commencé à Berlin par François-Gaspard-Balthasar Adam et terminé, après le retour d'Adam à Paris, par Sigisbert Michel. Cette dernière pièce est citée par M. Dussieux dans ses *Artistes français à l'étranger*. Il faut encore citer à côté de ces bustes quelques petites sculptures, qui rappellent de très près la manière de Falconet, et notamment une délicieuse petite Vénus sortant du bain qui appartient à M. Weisbach. Parmi les peintures qui figuraient surtout comme décoration, une œuvre effaçait tout le reste, un *Concert* de Watteau, appartenant à l'empereur et récemment remise en valeur par une habile restauration.

Le peintre dont cette exposition faisait pour la première fois bien voir le complet développement artistique est le portraitiste Antoine Pesne, né à Paris en 1683 et venu en 1711 à Berlin, où il a obtenu tour à tour la faveur de trois rois et où il a vécu jusqu'à sa mort en 1757, sauf un court séjour à Paris. L'Exposition de Berlin nous a montré Pesneaux divers moments de sacarrière. Ellenous a présenté en lui le peintre le plus important qu'ait possédé Berlin au xviiie siècle comme aussi l'interprète artistique chargé de transmettre à la postérité tout ce que la Prusse du xviiie siècle contenait de célébrités. Son art est assez superficiel, son expression manque souvent de profondeur, on voit qu'il s'occupe surtout à faire des portraits qui plaisent au modèle. Cet artiste renommé a d'ailleurs été, dans la *Gazette*(année 1891) l'objet d'une étude développée, par M. Paul Seidel, qui nous dispense d'insister sur lui davantage.

Les œuvres d'un portraitiste de la fin du siècle, Antoine Graffe, forment un contraste intéressant avec la manière un peu superficielle de Pesne. Les modèles de Graffe appartenant à l'histoire locale de Berlin, leurs noms offrent moins de curiosité pour l'étranger; mais d'autant plus sont piquants son art de préciser l'individualité, et cette pénétration psychologique qui, se joignant à une technique élégante et personnelle, fait d'Antoine Graffe le plus grand peintre de portraits allemand de son temps. Né en Suisse, Graffe a vécu surtout à Dresde et n'est venu à Berlin que par occasion.

Parmi les meubles on trouvait à l'Exposition un certain nombre de commodes

françaises, pièces intéressantes mais pas plus cependant que celles qu'on trouve en tous temps à Paris chez les grands marchands. On devait en revanche accorder une attention spéciale aux meubles provenant des châteaux impériaux et commandés



CARTONNIER DU XVIII[e] SIÈCLE (TRAVAIL FRANÇAIS).
(Palais de Potsdam.)

par Frédéric le Grand. Désireux de raviver les industries de son pays, Frédéric mandait de toutes parts à Berlin, et plus particulièrement à Potsdam, artistes et artisans. Il voulait que l'argent destiné à payer la luxueuse ornementation de ses châteaux, au lieu de s'en aller à l'étranger, servît à relever l'industrie d'art nationale. C'est dans ce but qu'il favorisa entre beaucoup d'autres l'installation à

Berlin de trois Français : le doreur Morel qui introduisit à Berlin et à Potsdam la dorure au mercure, le ciseleur Geoffroy et le modeleur Cousinet. On retrouve souvent encore leurs noms sur les meubles de luxe du temps de Frédéric. A côté d'eux le roi employait aussi le Suisse Melhion Cambly, ébéniste et sculpteur. Les modèles des nombreux meubles qui remplissent aujourd'hui encore les châteaux royaux de Berlin et de Potsdam se rapportent à l'école des deux graveurs-décorateurs Hoppenhaupt : c'est dire qu'ils sont plus fantaisistes, ou plus mouvementés, ou, si l'on veut, plus sauvages que les travaux français. Les bronzes sont traités avec plus de naturalisme qu'on ne les traitait à Paris, avec plus de force aussi, on pourrait dire avec plus de pénétration. Mais il faut reconnaître d'autre part que dans aucun autre endroit du monde qu'à Paris on n'a exécuté des ornements décoratifs de bronze d'une fantaisie aussi riche ni d'une aussi gracieuse originalité. Une grande encognure du cabinet de travail de Frédéric à Potsdam est un joyau unique dans son genre, avec ses puissants ornements de bronze d'un or enflammé sur le bois sombre de palissandre. Une autre pièce également incomparable était un riche bureau en bronze argenté de la chambre à coucher du roi à Potsdam. Et voici encore une autre pièce de premier rang, unique en son genre : un grand cartonnier aux contours accidentés, surmonté d'un cartel. Ces bronzes montrent d'autres modèles et d'autres procédés techniques, notamment pour la ciselure, que les pièces de Berlin-Potsdam, ce qui me fait supposer que le meuble a été fait primitivement à Paris. La marque qui revient régulièrement sur les bronzes, un C surmonté d'une couronne, est sans doute une marque de contrôle, ce n'est sûrement la marque d'aucun artiste. Il me semble du reste avoir trouvé ce C couronné sur des bronzes de provenances très diverses. Il est certain en tout cas que la pièce plut beaucoup à Potsdam, car le roi en fit faire une copie exacte, copie qui cependant reste très en deçà de l'original pour l'habileté et le soin de l'exécution.

Pour être d'une décoration moins riche que les tables, armoires et commodes à ornements de bronze, les fauteuils en bois doré sculpté ou argenté sont peut-être, au point de vue artistique, d'un intérêt plus grand encore. Ces sièges sont plus larges, d'une forme et d'un mouvement plus amples que ceux qu'on a l'habitude de voir en France; leur dessin est plus fantaisiste, leur ornementation plus riche, peut-être en revanche moins soignée dans le détail : l'ensemble vise plutôt à un effet décoratif général qu'à un charme tout intime; n'importe, ce sont des meubles d'une très saisissante beauté. Au point de vue du goût parisien, les travaux de cette école de Berlin-Potsdam peuvent sembler non seulement un peu provinciaux, mais même un peu barbares, en dépit, — ou peut-être justement en raison, — de leur grande richesse; mais il est impossible de méconnaître le puissant effet de ces meubles dans les grandes salles imposantes du nouveau palais, où n'aurait pas manqué de se perdre l'agrément délicat et intime des meubles Louis XV français. Il est impossible aussi de nier qu'il n'y ait là, en dehors des modèles parisiens, une conception de formes nouvelles, originale, pleine d'un attrait à la fois artistique et pittoresque.

En outre de ces groupes si particuliers, on trouvait à l'Exposition un certain nombre d'excellentes commodes, sorties des ateliers de l'Allemagne du Nord : de ces pièces qui se sont conservées pour la plupart dans les villes des bords de la mer Baltique, notamment à Lubeck et à Dantzig, et qui, suivant toute vraisemblance, doivent être originaires de ces villes. La comparaison des commodes françaises et

allemandes de l'Exposition faisait voir, de la façon la plus instructive, la différence des deux écoles au point de vue du style. La commode allemande est plus pansue, son mouvement est plus chargé, ses contours sont tendus en tous sens. La commode française est plus svelte, d'une forme plus retenue, d'un contour plus léger, jamais enflé. Elle se dresse sur des pieds élevés, et par ce motif n'a jamais plus de deux tiroirs. Les pieds de la commode allemande sont très courts, son corps descend jusqu'à terre et elle a généralement trois tiroirs. La commode française est faite de bois plus clairs, cèdre, bois de rose, sapin, etc.; ses ornements font voir volontiers des modèles de fleurs; le vernis est toujours mat; la commode allemande emploie de préférence le palissandre, et plus tard, suivant le type anglais, l'ébène; dans son ornementation elle présente le plus souvent des modèles géométriques, parfois d'une grande finesse; son vernis est toujours clair et brillant. C'est une vérité certaine, qu'on détruit complètement l'effet élégant de l'incrustation de bois sombre des meubles allemands, lorsqu'on donne à ces meubles un vernis mat, à la française, folie qui commence pourtant à être très à la mode. Les applications de bronze sont le plus souvent, dans les meubles français, plus riches; leur dessin est conçu d'ensemble pour le meuble entier; dans les bonnes pièces la poignée elle-même forme un tout avec l'encadrement. En Allemagne, les ornements de bronze sont d'un dessin plus étriqué, plus pointu, au total plus petit; les tiroirs sont souvent décorés séparément; on sent le manque de ce grand style qui se retrouve dans les meubles français, alors même que — comme c'est, hélas, souvent le cas — les applications paraissent grossières, par l'effet de l'usure du moule. La ciselure dans les bronzes français, lorsqu'on l'y trouve, est toujours bien plus légère que dans les bronzes allemands. Même dans les pièces des palais royaux, ciselées sans doute par des Français, elle est à Berlin plus sèche et plus dure qu'à Paris, présentant ainsi les mêmes particularités, qui, aujourd'hui encore, font différencier à leur désavantage les ciselures berlinoises des ciselures françaises. On peut dire, en général, que les Français ne cisèlent que les pièces dorées au feu; en Allemagne, l'usage de dorer au feu est une exception.

Très proches parents des meubles à décors de bronze, sont les *dessus de cheminées*, principalement les vases de marbre précieux avec de riches montures de bronze. Les pièces exposées, — quelques-uns d'une rare beauté et remarquables par l'excellente exécution des bronzes, — provenaient toutes des palais royaux, et notamment de la collection particulière du roi Frédéric-Guillaume II; toutes appartenaient à la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Au contraire de son grand prédécesseur, Frédéric-Guillaume aimait à faire des commandes à l'étranger. Son principal fournisseur était le plus grand ébéniste allemand du temps, Rœntgen de Neuwied sur le Rhin, un artiste dont la renommée s'étendait jusqu'à Paris. Un spécimen caractéristique des travaux de cet atelier, aux dernières années du XVIII[e] siècle, nous était fourni, à l'Exposition, par un cabinet entier, meublé des meubles les plus remarquables de l'habitation de Frédéric-Guillaume II à Berlin : on y trouvait notamment, mais provenant de sources différentes, sa table à écrire et une riche pendule. Dans la même salle, se trouvaient deux grandes commodes, remarquables par leurs peintures ornementales, exécutées avec des couleurs à la cire dans le genre du vernis Martin : l'une sortait de la vieille fabrique de Stobwassen, autrefois établie à Brunswick, puis à Berlin, et qui commence à redevenir célèbre en Allemagne.

Je dois dire un mot de l'Exposition des porcelaines : c'est cette section qui

constituait le *clou* de l'Exposition. Jamais encore auparavant la porcelaine berlinoise n'avait été présentée au public d'une façon aussi complète ni avec une telle connaissance de cause. C'est M. Luden, le premier de nos collectionneurs et de nos connaisseurs dans cette œuvre spéciale, qui s'était chargé de tout l'arrangement. Grâce à lui, on pouvait, avec d'excellents exemples, suivre la fabrique de Berlin à tous les degrés de son évolution : d'abord sa fondation par Wegely, — l'exposition présentant plusieurs des rarissimes figures polychromes de cette première période, — puis la courte période où la fabrique berlinoise a appartenu au grand intendant Gotzkowski, avant d'être, en 1763, achetée par le roi. C'est depuis ce moment que commence le grand développement de la maison, c'est-à-dire à un moment où déjà la fabrique de Meissen a vu finir sa belle période, ou du moins celle de ses périodes que l'on estime le plus aujourd'hui sur le marché. Parmi les services de la fabrique de Berlin dominaient de beaucoup les deux services faits pour Frédéric II à Breslau et au nouveau palais de Potsdam.

L'exposition de la porcelaine de Saxe était moins riche que celle de la porcelaine de Berlin : elle était encore pourtant à un haut degré instructive et intéressante. A la période de la porcelaine rouge de Bœttcher appartenait un gros vase à large panse, décoré d'une vigne, une pièce de luxe des plus rares. Elle a reçu, vers le milieu du XVIII[e] siècle, une monture de bronze traitée dans un style très naturaliste et avec un goût qui en faisait un des morceaux les plus remarquables de toute l'Exposition. C'est l'impératrice Frédéric qui est l'heureux possesseur de ce bel objet.

Les petites manufactures allemandes n'étaient représentées que par quelques morceaux, mais de premier ordre.

Mon ami le D[r] Steltirer m'écrit au sujet de la section des porcelaines de Sèvres :

« Au premier rang, il convient de ranger un lot de trois vases en rose Dubarry décorés de groupes d'enfants et de bouquets. La pièce du milieu, un vase calice à couvercle, date, comme la plupart des pièces importantes de ce genre, de l'année 1757. Les deux petites jardinières ont été peintes en 1763 par Dubois, à qui l'on peut aussi, par comparaison, attribuer le premier vase. Il convient encore de nommer : une petite terrine en bleu du roi de l'époque de Vincennes (1753); deux tasses des premières années de Sèvres, avec décors en bleu camaïeu, peint par Vieillard (1758); un groupe en biscuit, *Pygmalion admirant son œuvre*, qui doit dater des environs de 1760. MM. Havard et Vachon, dans leur ouvrage très connu, nomment Durut comme l'auteur de ce groupe; le catalogue de l'Exposition, se fondant sur une notice qui provenait de Sèvres même, l'attribue à un autre élève de Falconet. L'affaire est d'ailleurs de peu d'importance, car il s'agit seulement, dans l'espèce, d'une reproduction réduite d'après le fameux groupe du maître qui causa un tel enthousiasme au Salon de 1763. Une reproduction en marbre, provenant sans doute de l'atelier de Falconet, et qui a récemment figuré à la vente d'Yvon, portait la signature *E. Falconnet, 1761*. C'est de la même année que daterait, suivant la notice de Sèvres, le modèle de notre groupe en biscuit.

« La brillante période de 1770 à 1790 n'était malheureusement pas très bien représentée, non plus que l'industrie de la *pâte dure*. »

R. DOHME.

LE MOUVEMENT DES ARTS

EN

ALLEMAGNE, EN ANGLETERRE ET EN ITALIE

Le musée de Schwerin et la peinture allemande au XVIIe et au XVIIIe siècles. — Hans Dürer. — Les premiers ouvrages de Michel-Ange. — Travaux divers sur l'art italien. — Lettres de Dante Gabriel Rosetti. — Un tableau vénitien retrouvé en Bohême.



Dans une église de village, en Silésie, j'ai vu autrefois un vieux diptyque dont le souvenir me revient souvent à l'esprit. Ce diptyque était le fidèle commentaire de la phrase fameuse : « Il a rabaissé les puissants, et il a exalté les humbles. » Le peintre avait représenté sur le panneau de gauche la hiérarchie complète des hommes de ce monde. Au sommet d'une colline étaient assis sur des trônes d'or, vêtus de manteaux de velours et de soie, avec le sceptre en main et la couronne sur la tête, les rois, souriant à leurs reines qui souriaient aussi, heureuses et fières sans doute de se voir si somptueusement habillées. Au-dessous des rois, assis sur des façons de tabourets, c'étaient les ministres en robes noires, les magistrats en robes blanches et les seigneurs avec leurs dames, et maints autres beaux personnages qui figuraient apparemment la haute banque de ce temps-là. Debout un peu plus bas, c'étaient les officiers, les prêtres, les professeurs : tous avaient encore bonne figure. Il y avait aussi des bourgeois aisés, plusieurs accompagnés de leurs femmes et de leurs enfants; il y avait même des petits chiens gros et gras, la queue en trompette, qui paradaient parmi cette foule, exprimant à leur manière leur satisfaction d'être ce qu'ils étaient. Au-dessous, visages, costumes et attitudes devenaient moins gais. C'était déjà la troupe des prolétaires; on y voyait pêle-mêle des paysans, des valets, des manouvriers; et au-dessous d'eux il y en avait de plus misérables encore, quelques-uns à demi nus, d'autres attachés à des piloris, d'autres agenouillés avec la corde au cou. Femmes, enfants et chiens ne manquaient pas là non plus : mais comme tout cela était maigre, affamé, mélancolique !

Voilà comment ce brave peintre silésien s'était représenté le monde; on l'aurait pris pour un socialiste s'il n'avait pas complété sa pensée, dans l'autre panneau du diptyque. Ce second panneau figurait le monde tel qu'il était, non plus pour nos yeux de pêcheurs, mais pour les yeux infaillibles de Dieu. Au sommet de la colline, on apercevait maintenant tous les misérables qu'on avait vus tout à l'heure agenouillés et mourants de faim. Cette troupe lamentable, Dieu l'avait exaltée, il l'avait placée au-dessus du reste des hommes. Je dois ajouter d'ailleurs que leur élévation paraissait leur avoir donné un assez fâcheux caractère, car j'ai vu dans leurs yeux le même sourire satisfait, et la même dureté dans les plis de leurs lèvres, qui m'avaient rendu si détestables les puissants de la terre, dans le panneau précédent. Où donc les avait-on mis, ces puissants de la terre, ces rois et ces reines, ces ministres, ces magistrats et ces agents de change? Hélas! ils étaient tout au bas du tableau, agenouillés dans une espèce de marais, où l'on voyait des diables déguisés en grenouilles qui rongeaient leurs belles robes et mordaient leurs jambes. Si bien que je me serais mis à plaindre ceux-là, à leur tour, si je n'avais eu la ressource de revoir le premier panneau, et ainsi de suite indéfiniment. Car la justice telle que notre faible raison la conçoit, ne se résume-t-elle pas dans cette formule, au fond souverainement injuste : « A chacun son tour? »

Tel était ce diptyque que j'ai vu autrefois dans une église de Silésie. Et je ne puis me le rappeler sans aussitôt songer à mon éminent confrère, M. Bode, le directeur du Musée de Berlin. C'est d'abord parce que je n'ai pas pu découvrir le nom du peintre auteur de ce dyptique, et que M. Bode, à coup sûr, l'aurait découvert. Jamais un critique d'art n'a été, en pareille circonstance, moins embarrassé : qu'il s'agisse de sculpture italienne, de peinture allemande ou de tapisserie persane, M. Bode sait tout, il a vraiment tout étudié, tout approfondi, et le plus insoluble problème se résout, dès qu'il comparaît devant lui.

Mais ce n'est pas la seule raison qui associe dans mon esprit le souvenir de ce vieux tableau au souvenir de M. Bode. Je suis malheureusement de ceux qui préfèrent, même aux tableaux signés, les tableaux anonymes. Je crois volontiers que les attributions les plus sûres sont encore des hypothèses. Que l'on s'appuie sur le sujet ou sur le style, ou sur l'exécution des doigts et des oreilles, ou sur la nature du bois, ou même sur les signatures, au fond c'est toujours une sorte de loterie, et où jamais personne n'est certain d'avoir tiré le bon numéro. Et de là vient, au reste, tout l'intérêt de la critique d'art : indéfiniment elle cherche, elle se démène, elle attribue et désattribue. Le jour où l'on connaîtrait avec certitude les auteurs de toutes les œuvres d'art, que deviendrions-nous ce jour-là? Nos plus heureuses qualités se trouveraient sans emploi. Mais, Dieu merci, nous pouvons nous rassurer là-dessus. Les progrès de la critique, depuis cent ans, ont eu pour effet, non point d'amener partout la certitude, mais au contraire l'incertitude : au lieu de trancher les questions pendantes, ils ont tout remis en question. Plus nous cherchons, plus il nous reste de choses à trouver. Parmi les peintures de Raphaël, il n'y en aura bientôt plus dix qui seront reconnues pour être de sa main. Déjà l'on se demande si les peintures de Rembrandt sont l'œuvre de Rembrandt ou de Ferdinand Bol. Et j'ai vu avec un plaisir extrême qu'un jeune savant russe de Charkof avait décidément résolu par la négative ce fameux problème : Léonard de Vinci a-t-il jamais pratiqué la peinture?

Mon vieux diptyque silésien me rappelle surtout M. Bode, parce qu'il me donne

une image exacte de la situation comparée des tableaux d'un musée, avant et après la visite de M. Bode. Oui, l'éminent directeur du Musée de Berlin est tout à fait sans pareil dans la façon dont il rabaisse les puissants et exalte les humbles.



PORTRAIT DE CHARLES-QUINT, PAR CRANACH LE VIEUX

(MUSÉE DE SCHWERIN).

En attendant que Dieu réalise la justice dans le monde, M. Bode la réalise dans les divers musées du monde, dans les musées d'Allemagne en particulier. Et la justice qu'il réalise est telle tout à fait que la concevait le peintre anonyme dont j'ai décrit le naïf diptyque. C'est la justice suivant la formule : « A chacun son tour. »

Voici par exemple le Musée de Schwerin. M. Bode l'a analysé pièce par pièce

dans une série d'articles des *Graphischen Künste;* et si le directeur du Musée tient compte de ses jugements pour les étiquettes mises au bas des tableaux, ce sera un supplément de dépenses considérable au budget de son administration.

Et ce qu'il y a de plus touchant c'est que, dans ce Musée de Schwerin, qui est lui-même, en somme, un *humble* parmi les musées d'Allemagne, ce sont les *humbles* que M. Bode a surtout exaltés, lui qui, dans d'autres musées, a rabaissé tant de *puissants*. Oui, — et le trait fait autant d'honneur à sa charité qu'à la modestie du directeur du Musée de Schwerin, — pour un très grand nombre de tableaux, cette fois, M. Bode trouve les attributions anciennes trop timides, et là où le catalogue disait seulement *École de...*, *manière de...*, il reconnaît la main, non pas d'imitateurs anonymes, mais des maîtres eux-mêmes.

J'avoue pourtant que ce n'est pas cette justice distributive qui me touche le plus dans les articles de M. Bode. Le plus souvent, en vérité, je suis convaincu par ses raisonnements et tout prêt à contresigner ses attributions : je sens trop cependant qu'il suffirait d'un autre savant, le lendemain, pour me donner de bonnes raisons en faveur d'une autre attribution; j'ai confiance en M. Bode, mais je me méfie de moi-même.

Le véritable mérite de M. Bode est, je crois, dans les commentaires historiques dont il accompagne ses attributions. Là, il est vraiment admirable, et je ne connais aujourd'hui personne qui possède à ce degré le sens de l'imagination historique, cette précieuse faculté de voir et de nous faire voir tout un ensemble d'événements passés. Dans ses grands ouvrages d'histoire, on dirait volontiers que M. Bode se défie de ce pouvoir d'évocation ; il préfère se borner aux détails positifs, et cela rend ses livres d'une lecture un peu sèche. Mais dans ses articles sur des musées, au contraire, c'est plaisir de voir comme il se laisse aller, et comme il sait varier d'éloquentes digressions la suite forcément monotone de ses exécutions. Il n'y a pas une époque de l'art que, pour ainsi dire, il ne devine, telle qu'elle a dû être, avec la série des influences, des poussées en avant et des réactions. C'est par ces échappées sur la véritable histoire de l'art qu'il se rattache aux critiques d'autrefois ; et quand même il se tromperait une fois sur deux dans ses hypothèses particulières, je m'en consolerais en voyant que, sous ces détails de noms propres, il y a l'histoire elle-même et que, souvent, il est parvenu à la faire revivre devant moi.

C'est ainsi que, dans son article sur le Musée de Schwerin, sous prétexte de classer certains tableaux de l'école allemande, il a récrit à sa façon l'histoire de cette école, notamment pour ce qui touche le XVIIe et le XVIIIe siècle.

* * *

L'étude de l'art allemand pendant ces deux siècles présente, en vérité, un spectacle assez affligeant, mais aussi très curieux. Les rares peintres de quelque talent que produit l'Allemagne s'en vont à l'étranger, où ils se mettent simplement à imiter les manières qu'ils y trouvent en faveur. Et pendant ce temps leur patrie se remplit de peintres étrangers, venus de Hollande, de France, d'Italie, qui gardent en Allemagne le style et les habitudes rapportés de chez eux.

A la mort de Dürer, la peinture allemande paraît décidément entrée dans le grand mouvement de la Renaissance : de tous côtés des maîtres surgissent, qui

promettent de créer et de vivifier d'admirables écoles, à Nuremberg, à Augsbourg, à Ratisbonne, à Cologne, à Bâle, à Fribourg, à Aschaffenbourg. Et quelques années



SAINT JÉRÔME, PAR HANS DURER (MUSÉE DE CRACOVIE).

(Extrait du « Bulletin de l'Académie de Cracovie ».)

plus tard, à la mort d'Holbein, il n'y a plus un peintre en Allemagne. Dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, tandis que se développent les industries d'art allemandes, on en est réduit à mander de l'étranger peintres et sculpteurs. Rot-

tenhamer et Elsheimer, les deux seuls peintres allemands de cette période, sont à peine des Allemands : ils ont étudié à l'étranger, ils ont vécu à l'étranger.

Encore les peintres allemands ont-ils eu beau abdiquer leur nationalité pour s'asservir complètement à des écoles étrangères, jamais ils n'ont pu parvenir à se bien assimiler le style de ces écoles. Il n'y a, certes, rien d'allemand dans les œuvres de Lingelbach, de Netscher, de Backhuysen et de Mignon, rien, sauf une lourdeur et une gaucherie qui empêchent qu'on ne les prenne pour des artistes hollandais.

Un seul de ces Allemands-Hollandais, au jugement de M. Bode, avait un talent personnel et de réelles aptitudes : c'est Nicolas Knupfer de Leipzig, qui compléta ses études à Utrecht sous A. Blomaert, et qui sut imiter, souvent avec bonheur, la manière de Rembrandt. Un petit tableau de famille du Musée de Dresde, les *Œuvres de la Miséricorde,* au Musée de Cassel, sont d'excellents morceaux. Un tableau des dernières années de Knupfer, la *Chasse au Bonheur,* du Musée de Schwerin, est également, au dire de M. Bode, une peinture de premier ordre. Le style de Knupfer y rappelle déjà le style de son élève Jan Steen.

Deux villes seulement en Allemagne, Francfort et Hambourg, ont eu, au XVIIe siècle, des écoles locales de peinture. Toutes deux étaient en relations constantes avec la Hollande : leurs peintres étudiaient en Hollande, et, revenus dans leur patrie, imitaient la manière hollandaise. A Hambourg, notamment, il y avait toute une colonie de peintres ainsi formés en Hollande. Aucun d'eux n'a été un maître de génie, mais quelques-uns avaient du talent et mériteraient d'être un peu connus. Trois surtout sont exhumés de l'oubli par M. Bode : Jurian Jacobs, élève de Snyders; Jacob Weier, élève de Philippe Wouwerman, et Mathias Scheits, peintre d'histoire, peintre de genre, portraitiste et graveur, qui a su imiter les styles les plus divers, et avec une très remarquable habileté. Celui-là paraît avoir subi surtout l'influence de Frans Hals, et M. Bode a vu de ses tableaux attribués, dans plusieurs musées, non seulement à Hals et à Wouwerman, mais encore à Rembrandt, à Watteau et à Vélasquez. Il y avait aussi à Hambourg, au XVIIe siècle, de bons paysagistes et de bons peintres de fleurs : mais nous ne pouvons suivre ici M. Bode dans l'intéressante étude qu'il en a faite. Une salle insignifiante du Musée de Schwerin lui a fourni l'occasion d'une résurrection de l'école de Hambourg : c'est encore un point où les futurs historiens de l'art devront avoir à le suivre.

La peinture allemande du XVIIe siècle, comme la peinture hollandaise, avait été pour ainsi dire bourgeoise et municipale. La peinture allemande du XVIIIe siècle fut une peinture de cour. Il n'y eut pas si petit prince qui, à l'exemple du roi de Saxe, du roi de Prusse et de l'Électeur de Bavière, ne voulût avoir son peintre attitré. Mais ces peintres officiels ont été presque tous des étrangers. Dans le nord de l'Allemagne, on les faisait venir de Hollande; dans le sud, d'Italie. Et il en résulta, dans les diverses parties de l'Allemagne, diverses écoles de peintres tout occupés à assister dans leurs travaux les maîtres mandés du dehors : inutile d'ajouter que ces peintres se bornaient à imiter leur chef de file.

Quelques-uns cependant, parmi les peintres allemands du siècle passé, s'efforcèrent d'échapper à cette imitation trop servile. Ceux-là, faute d'avoir assez d'originalité pour se constituer un style personnel, en vinrent à une sorte d'éclectisme, prenant de-ci de-là les formules qui leur paraissaient les meilleures. Le plus intéressant et le plus fameux de ces éclectiques fut le saxon Raphaël Mengs. Le plus typique fut Dietrich, qui fit consister son éclectisme à imiter tour à tour, avec une

virtuosité brillante et facile, tous les peintres en renom. En somme, la peinture allemande était morte, et ni le portraitiste Graff, ni le peintre de genre Chodowiecki n'avaient assez de génie pour la faire revivre. Elle était morte : on sait quels méritoires efforts elle a tentés, dans notre siècle, pour ressusciter.

Le duc Chrétien-Louis de Mecklembourg-Schwerin n'était pas assez riche pour s'offrir le luxe d'un peintre de cour : mais du moins il se choisit à l'étranger un peintre qu'il chargea de l'approvisionner d'œuvres d'art, et ce peintre fut notre grand compatriote J.-B. Oudry. Nous avons jadis rapporté, d'après M. Seidel, les divers épisodes des relations du prince allemand avec le peintre français. M. Bode a consciencieusement examiné, au Musée de Schwerin, les quarante-trois peintures d'Oudry. La plupart, à l'en croire, sont tout à fait des œuvres d'occasion : le duc en avait eu pour son argent, ce qui n'est pas beaucoup dire. Il paraît d'ailleurs avoir été bien moins sensible à la valeur artistique des tableaux qu'à leurs sujets. Il voulait avoir des images représentant des bêtes curieuses; aussi Oudry a-t-il peint pour lui, et sans se donner trop de peine, des *Oiseaux rares*, un *Tigre*, une *Panthère*, un *Casoar*, un *Rhinocéros*. Il lui a vendu, par la même occasion, un tableau de piété : *Saint Pierre délivré de ses liens*. Il a aussi peint son portrait, toujours sans se donner trop de peine. En somme, des Oudry pour l'exportation : ils sont à Schwerin, ils peuvent y rester.

Mais il y d'autres peintures d'Oudry, dans ce musée, que M. Bode considère comme des pièces capitales : elles montrent le développement du talent d'Oudry depuis sa jeunesse jusqu'à la fin de sa vie. Et c'est précisément des dernières années du vieux maître que date la plus forte, la plus franche et la meilleure de ses quarante-trois peintures, un *Renard au gîte*. Elle suffirait, à elle seule, pour faire faire le voyage de Schwerin à tous les amateurs de notre incomparable peinture française du XVIIIe siècle.

Le Musée de Schwerin possède encore d'autres ouvrages importants de l'École française : notamment un *Combat* de Jacques Courtois plus solide que ceux que nous possédons au Louvre, et un bon portrait de Largillière.

***

Parmi les peintres allemands primitifs, Cranach tient la première place dans ce musée, tant pour le nombre que pour la quantité de ses ouvrages. C'est à Schwerin qu'est un de ses chefs-d'œuvre, son portrait de Charles-Quint, un modèle de géniale simplicité dans l'expression et dans l'exécution. Peut-être, comme le croit M. Bode, le vieux maître allemand s'est-il piqué de rivaliser avec Titien : le tableau, daté de 1548, est peint tout entier de sa main, ce qui est extrêmement rare pour les œuvres de ses dernières années.

Ne quittons pas l'École allemande sans avoir signalé un travail de l'éminent critique polonais, M. Sokolowski, sur le frère d'Albert Dürer, ce Hans Dürer dont chacun connaît le nom, et dont personne, à peu près, ne connaît les œuvres. Ses œuvres, au surplus, sont assez médiocres; non pas que le peintre manquât de talent, mais on dirait qu'il s'est toujours peu inquiété de l'exercer, comme s'il avait le sentiment de n'être pas suffisamment payé pour se mettre en frais. S'il n'était pas le frère de son frère, on ferait aussi bien de n'en point parler.

Ses ouvrages authentiques sont d'ailleurs très rares : ils se bornent à quelques dessins dans le fameux livre de prières de l'empereur Maximilien, aux deux volets

du triptyque de Heller, conservés dans le Musée municipal de Francfort, et à un petit *Saint Jérôme* du Musée National de Cracovie, signé du monogramme H. D. et daté de 1526.

Mais les critiques allemands n'ont pas manqué de trouver que ce n'était pas assez de ces trois ouvrages, et tous se sont mis en devoir d'en découvrir d'autres pour compléter la liste de l'œuvre de Hans Dürer. La plupart de leurs découvertes, malheureusement, se sont trouvées inacceptables. D'après M. Sokolowski, on n'a le droit de considérer comme pouvant être des peintures de Hans Dürer, parmi toutes celles qu'on lui a attribuées, que deux tableaux du Musée de Schleissheim, un *Saint Michel apparaissant à un évêque*, et un *Prophète ôtant la vue aux soldats syriens;* une *Vierge* de l'église de Nisse en Silésie; et enfin le *Portrait de l'évêque Pierre Tomicki,* dans un couvent de franciscains à Cracovie. Les trois premiers de ces tableaux portent le monogramme H. D., mais cela ne suffit pas pour y faire reconnaître la main de Hans Dürer, car il y a eu au XVIe siècle d'autres peintres allemands qui se sont servis de ce monogramme. Un trait plus spécialement caractéristique de Hans Dürer, et qui se retrouve dans ces tableaux, c'est l'inscription du monogramme dans des endroits où l'on ne s'aviserait pas d'abord de le chercher, dans les feuilles d'un arbre, dans le pli d'une robe, etc. Quant au portrait de l'évêque polonais, il a dû être peint, comme le *Saint Jérôme* du Musée de Cracovie, pendant le séjour de Hans Dürer dans la vieille ville polonaise; car on sait que, comme Veit Stoss, comme Hans de Culmbach, et comme beaucoup d'artistes nurembergeois, Hans Dürer a vécu et travaillé en Pologne. Et c'est une chose singulière que le séjour de la Pologne ne paraît pas avoir précisément contribué à élever le caractère de ces Allemands : Veit Stoss, sculpteur de génie, a rapporté de Cracovie à peu près tous les vices, et sans être un aussi parfait gredin, Hans Dürer ne valait rien du tout.

***

Si elle a jadis contribué à pervertir les artistes allemands, la Pologne rachète aujourd'hui ses torts en fournissant à l'Allemagne d'excellents critiques d'art. A côté de M. Sokolowski, qui étudie Hans Dürer, voici un autre Polonais, M. Joseph Strzygowski, qui publie dans le *Jahrbuch* des Musées de Berlin un très intéressant travail sur les premiers ouvrages de Michel-Ange.

Il s'occupe en particulier du fameux relief de la Casa Buonarroti où Michel-Ange a figuré un combat de centaures. On n'était pas d'accord jusqu'ici sur le véritable sujet de cette scène mythologique. D'après Condivi, c'est l'enlèvement de Déjanire que le maître aurait voulu traiter, sur l'indication de Politien. D'après Vasari, il aurait voulu traiter le combat d'Hercule avec les centaures. D'après M. Wickhoff, ce n'est plus d'Hercule mais de Thésée qu'il s'agirait, et du combat des Lapithes contre les Centaures. En réalité, et M. Strzygowski le démontre de la façon la plus péremptoire, le relief de Michel-Ange représente le combat d'Hercule contre le centaure Eurytion au sujet de Déjanire, l'Arcadienne, fille de Denamenos. C'est un épisode de la légende d'Hercule rapporté par Hygin; Politien a dû le trouver dans un vieux manuscrit italien d'Hygin, aujourd'hui perdu, mais que l'on sait avoir existé.

Ce problème ainsi tranché, M. Strzygowski s'occupe de considérer au point de vue artistique le fameux relief de Michel-Ange, en comparaison notamment avec les deux ouvrages qui l'ont précédé : l'*Apollon et Marsyas* de la collection Liphart, et la Vierge dite *Vierge à l'Escalier*. Ces deux ouvrages datent, comme on sait,



LES AVENTURES DE NASTAZIO DEGLI ONESTI, PAR SANDRO BOTTICELLI, D'APRÈS UN CONTE DE BOCCACE.

(Ancienne collection Leyland.)

de 1492. Le premier est, d'après M. Bode, la reproduction d'un camée antique. Le second atteste l'influence des maîtres florentins de la Renaissance, de Donatello en particulier et de Desiderio, dont on sait que Michel-Ange a copié certains reliefs. Avec une très remarquable finesse d'observation, M. Strzygowski analyse ces deux ouvrages pour ainsi dire trait par trait, notant ce qui y est encore de l'imitation et ce qui déjà appartient en propre au génie de Michel-Ange. Le relief de la Casa Buonarroti lui paraît le premier élan du jeune maître vers la pleine originalité. L'étude de l'antique, ici, loin de le retenir, l'excite à plus de hardiesse et de mouvement. A supposer même que Michel Ange ait pu connaître le sarcophage qui est aujourd'hui au palais Salviati, et où sont figurés des centaures, ses centaures à lui ne ressemblent en aucune façon à ceux de la statuaire antique. Et après ce *Combat de Centaures*, Michel-Ange se sent mûr pour la grande sculpture ; son éducation est achevée; il en a fini avec cette forme du relief, qui gênait son désir naturel de mouvement et de liberté.

* * *

L'*Archivio storico dell Arte* est à la fois la plus précieuse des publications artistiques étrangères et celle dont il m'est le plus difficile de parler dans ce *Mouvement des arts*. Tandis que les publications anglaises et allemandes font toujours une large place aux considérations générales et aux études d'ensemble, les rédacteurs de l'*Archivio* s'en tiennent presque toujours à de minutieuses recherches sur tel ou tel point particulier de l'histoire de l'art italien. Impossible de citer leurs articles sans les reproduire tout entiers, chaque alinéa étant la constatation d'un nouveau petit fait, tout juste aussi important que les précédents : et impossible surtout de citer leurs articles sans reproduire les illustrations dont ils les accompagnent, car ce sont ces illustrations qui sont chargées de démontrer le plus ou moins de vraisemblance des hypothèses énoncées.

Je suis donc une fois encore obligé à ne point parler de ces articles; mais, en vérité, c'est grand dommage. Il n'y en a pas un qui ne soit plein de petits documents très curieux, d'ingénieux rapprochements, de découvertes précieuses. Dans la livraison d'avril, par exemple, M. Supino s'est efforcé de reconstituer, à l'aide des fragments recueillis dans le Campo-Santo, la fameuse chaire du Dôme de Pise, ce chef-d'œuvre de Jean de Pise. Il a rapproché les fragments conservés, il les a confrontés avec des textes historiques, il a montré dans toute une série d'images l'ensemble du monument tel qu'il avait dû être.

Avec un grand luxe de preuves, M. Diego Sant' Ambrogio a restitué au sculpteur Giovanni-Antonio Omodeo (né en 1447), la paternité de deux monuments funèbres conservés dans l'église Sainte-Marie des Grâces, à Milan : le *Sarcophage de Torriani*, attribué jusqu'ici à Thomas de Cazzaniga, et le *Monument de Branda Castiglioni*, attribué au Busti. C'est le même Omodeo qui, on le sait, a sculpté à Bergame le sarcophage de Colleone, à Crémone la fameuse chaire de la cathédrale, à Pavie certains bas-reliefs de la Chartreuse. Il a travaillé aussi à la cathédrale de Milan et a longtemps séjourné dans cette ville. Les trois reliefs qui ornent le haut du sarcophage de Della Torre ne lui font pas moins d'honneur que les autres ouvrages qu'on connaissait de lui : ils achèvent de faire voir en lui le plus grand sculpteur de la Renaissance lombarde.

Toujours dans la même livraison, une série de pièces, dont quelques-unes

inédites, prouve que Francesco Francia Raibolini n'a jamais été imprimeur ni graveur, et qu'il n'a par suite rien de commun avec ce *Francesco de Bologne*, que quelques-uns ont voulu lui identifier. Dans tous ces documents, en effet, Francia est simplement désigné comme peintre et orfèvre, et l'on n'aurait pas manqué de faire mention de ses autres métiers, s'il en avait eu.

Dans la livraison de mai-juin, M. Ambrogio Marazza, à propos d'une *Cène* de la cathédrale de Novare, faussement attribuée à Cesare da Sesto, et qui est, d'après lui, de Gaudenzio Ferrari, rassemble et compare entre elles les très nombreuses *Cènes* qu'a peintes, tout le long de sa vie, ce remarquable élève de Léonard. Mais comment suivre M. Marazza dans l'infini détail de ses recherches? Comment le suivre surtout sans avoir à notre disposition la série des 22 reproductions qu'il fait servir à expliquer et à confirmer ses affirmations?

* * *

M. Le Prieur a signalé à cette même place, le mois dernier, la vente à Londres de la collection de tableaux anciens et modernes de feu M. Leyland, négociant de Liverpool et protecteur des arts. La section ancienne de cette collection comprenait une soixantaine de tableaux, pour la plupart italiens; je dois avouer que, sauf quatre peintures de Botticelli, représentant une anecdote tirée de Boccace, et d'ailleurs si complètement repeintes qu'il n'en restait à voir que la composition, et sauf un joli tableau attribué à Giorgione, mais probablement d'origine véronaise ou crémonaise, le reste des peintures de cette collection m'a produit la plus étonnante impression de *rossignols* que j'aie encore jamais éprouvée. Il y avait là des Botticelli qui paraissaient peints d'hier, des Léonard et des Lippi qui, sûrement, avaient été peints il y a dix ou quinze ans. J'y ai même retrouvé, exactement, deux tableaux que j'avais vus dix jours auparavant à Cassel dans la collection Habich; ceux de la collection Habich étaient seulement moins jolis, comme il sied à des originaux enjolivés ensuite par d'habiles copistes. De sorte que j'étais sorti de cette vente tout rempli d'une compassion, d'ailleurs parfaitement déplacée, pour l'excellent négociant de Liverpool, qui aussi bien avait cru jusqu'au bout tenir dans sa collection des Lippi et des Léonard et des Rembrandt et des Vélasquez. Il n'en était pas mort plus pauvre pour cela, et combien de malheureux ouvriers-copistes aux gages des fabricants italiens, combien de marchands et de commissionnaires, lui avaient dû d'inespérés bénéfices!

Le peintre-poète préraphaélite Dante-Gabriel Rossetti a-t-il pris quelque part à l'acquisition par M. Leyland de cette singulière galerie des maîtres anciens? Je l'ignore; mais je sais qu'en revanche il a fait acheter au brave négociant une quantité incalculable de ses peintures à lui, qu'il est vraiment difficile d'admirer si l'on ne pousse pas le préraphaélitisme jusqu'à détester le dessin et la couleur, et l'agrément des yeux le plus élémentaire. J'avoue que parmi toutes les peintures que j'ai vues dans ma vie, ce sont celles de Dante-Gabriel Rossetti qui m'ont toujours causé la souffrance la plus vive; et pourtant jusqu'à l'année dernière j'ai regulièrement visité tous les salons de Paris et de Londres, où Dieu sait que les motifs de souffrance ne m'ont point manqué. Mais tant de prétention et des moyens si-insuffisants, jamais je n'ai trouvé cela comme chez Rossetti, sans compter que la sensualité y est d'un goût si peu relevé!

Je trouve précisément dans une des dernières livraisons de l'*Art Journal* des

fragments d'une correspondance de Rossetti avec M. Leyland. Je me bornerai à en citer quelques lignes. D'un bout à l'autre, il n'est question que de nouveaux tableaux offerts au brave commerçant, et toujours présentés comme plus beaux encore que les précédents.

En 1865, Rossetti écrit à M. Leyland qu'il a entendu parler du désir de celui-ci d'acquérir un de ses tableaux, et qu'il en a précisément un très beau à lui proposer. En 1867, il lui annonce qu'il achève pour lui un nouveau tableau. « La draperie vient remarquablement bien, et s'harmonise avec la figure. » En 1871, il écrit :

« Mon cher Leyland, je me rappelle que dans votre dernière lettre vous exprimiez le désir que j'aie quelque peinture achevée pour le moment de votre visite à Londres. Laissez-moi donc vous donner la première offre d'un *Chant d'amour* dont je vous envoie l'esquisse. Je suis en train de le finir : ce sera une de mes meilleures choses... Je suis sûr que la peinture vous plaira quand je l'aurai achevée. Son prix est de 750 guinées; et comme c'est une peinture à trois figures, vous reconnaîtrez avec moi que le prix n'est pas trop élevé. Mais je tiens à travailler pour vous, et pour nul autre, autant que possible... »

*
* *

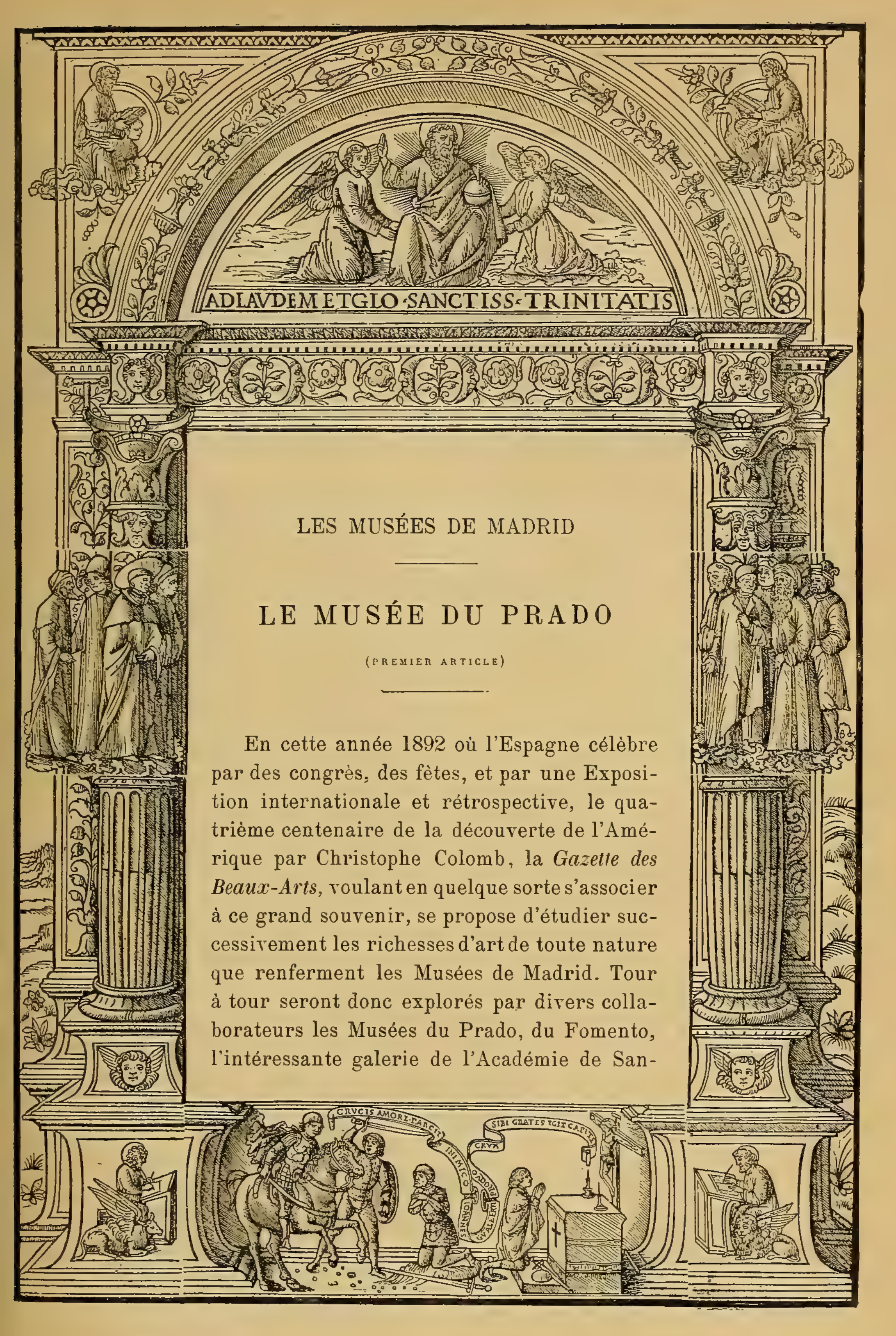
M. Charles Yriarte a décrit, dans sa *Vie d'un patricien de Venise au* XVIe *siècle*, le tableau d'ailleurs bien connu d'Andrea Vicentino, qui est encore conservé aujourd'hui au Palais ducal de Venise, et qui représente la réception de Henri III à Venise, en 1574. Le même peintre avait exécuté une autre représentation du même sujet, qui faisait partie, jusqu'au XVIIIe siècle, de la collection de la famille Foscari, et avait ensuite disparu, on ne savait quand ni comment. Ce second tableau de Vicentino vient d'être retrouvé au Musée de Leitmeritz en Bohême, par M. Mathias Bersohn, qui le décrit dans une intéressante plaquette et en publie la photographie. Il diffère complètement du tableau de Venise. Henri III se tient debout, au seuil du bel arc de triomphe construit par Palladio; au premier plan, la grande barque de l'Amirauté, toute pavoisée et chargée des principaux personnages vénitiens, parmi lesquels se remarque surtout le grand amiral Alberto Foscari, ressemblant de la plus saisissante façon à M. Carnot. Le tableau, long de 3 mètres 30 et large de 2 mètres 08, porte, en outre d'une longue inscription énonçant le sujet de la scène, cette mention spéciale : *Pro serenissima Foscarorum œde.*

Il a été vendu à Venise, en 1730, par la famille Foscari au comte Mitrovitz, évêque de Leitmeritz, mais vendu secrètement, de sorte que le comte bohémien fut obligé de faire peindre un autre sujet sur la toile, pour dépister les douaniers. C'est seulement dans ces temps derniers qu'on s'est avisé d'enlever le barbouillage qui recouvrait la peinture originale de Vicentino. Ceux de nos lecteurs qui, pour voir ce curieux tableau, voudront faire le voyage de Leitmeritz, en seront encore récompensés par la vue, dans cette petite ville épiscopale, de trois églises du moyen âge et d'un curieux hôtel de ville du XVIe siècle.

T. DE WYZEWA.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.



LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO

(PREMIER ARTICLE)

En cette année 1892 où l'Espagne célèbre par des congrès, des fêtes, et par une Exposition internationale et rétrospective, le quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, la *Gazette des Beaux-Arts*, voulant en quelque sorte s'associer à ce grand souvenir, se propose d'étudier successivement les richesses d'art de toute nature que renferment les Musées de Madrid. Tour à tour seront donc explorés par divers collaborateurs les Musées du Prado, du Fomento, l'intéressante galerie de l'Académie de San-

Fernando, l'*Armeria*, le Musée archéologique, créé en 1867 et établi sur le modèle de notre Musée de Cluny, et peut-être aussi quelques collections privées. Mais, avant de commencer ces études, quelques notes succinctes, relatives à l'histoire de la création du plus important de ces musées, ne paraîtront peut-être pas superflues à nos lecteurs.

Aucun musée public n'existait en Espagne avant le règne de Ferdinand VII. Toutes les merveilleuses peintures, ainsi que les sculptures et les objets d'art qui sont entrés depuis dans la formation du Musée du Prado, appartenaient au seul patrimoine royal et servaient uniquement à l'ornement des palais de Madrid, de l'Escurial et des diverses résidences d'Aranjuez, de San-Ildefonso, du Pardo, de la Zarzuela, de la Torre de la Parada et de la Quinta.

Commencé sous Charles III par l'habile architecte Villanueva et continué sous Charles IV, l'édifice, actuellement appelé *Musée du Prado*, était, dans la pensée de son fondateur, destiné à l'établissement d'un Musée des Sciences naturelles et non à une exposition permanente de peintures. Sa construction en général et ses divisions principales, l'insuffisance d'éclairage et la disposition mal orientée de plusieurs salles indiquent assez que telle n'avait pu être sa destination primitive. Il n'y a d'ailleurs nulle apparence, non plus qu'aucune trace dans les archives publiques, qu'un musée de ce genre, ouvert à tous, soit entré dans les projets de Charles III, pourtant homme de progrès et libéral, encore moins de son successeur Charles IV.

Particularité piquante, c'est à Joseph Bonaparte, « *el rey intruso* », comme disent les Espagnols, que revient l'honneur d'avoir conçu, mais non exécuté, le projet de création à Madrid d'un tel établissement. S'inspirant de la loi votée en 1793 par la Convention Nationale et qui avait créé le Musée du Louvre, Joseph Bonaparte, après avoir ordonné la suppression des ordres monastiques et la séquestration de leurs biens, au profit de l'État, avait d'abord prohibé, sous des peines sévères, l'extraction des richesses d'art de toute nature qui avait pris de grandes proportions, puis décrété le 24 août 1810, date de la publication à la *Gaceta oficial*, la création, au palais de Buenavista, d'un musée de peintures où viendraient prendre place les tableaux enlevés aux couvents et ceux qu'il pourrait être nécessaire, dans le but de compléter les Écoles, de distraire des anciennes collections royales.

Mais ce décret ne reçut point d'exécution et les luttes sanglantes,

dont l'Espagne ne cessa plus d'être le théâtre, n'en expliquent que trop bien la cause. Tout le premier, et en vertu des ordres péremptoires de Napoléon, Joseph transgressa ses propres défenses relatives à l'enlèvement des ouvrages d'art, si mal obéies d'ailleurs par les généraux français, en faisant expédier à Paris, en 1813, deux convois emportant les principaux chefs-d'œuvre des écoles italienne, flamande, hollandaise et espagnole, spécialement choisis à cet effet par une commission composée des peintres Maella, Goya et Napoli. Nous ne nous arrêterons pas à donner ici la liste détaillée des ouvrages, venus d'Espagne, et qui prirent place au Louvre pendant deux ans à peine, puisqu'ils furent restitués en 1815. Relevons seulement à notre avantage ce détail intéressant qu'un grand nombre de ces peintures, jadis placées dans des conditions tout à fait défavorables à leur conservation, arrivèrent à Paris dans le plus déplorable état; qu'elles y furent l'objet de rentoilages et de restaurations habiles et que l'Espagne elle-même se plaît à rendre justice aux soins intelligents qui ont sauvé de la destruction la plupart de ses plus précieux tableaux, ses Raphaël notamment.

A la suite de la réintégration de Ferdinand VII sur son trône, et à l'instigation de sa femme, Maria-Isabel de Braganza, qui aimait passionnément les arts, le projet de constituer un musée de peinture et de sculpture fut repris et le roi ordonna que l'édifice, commencé par Charles III et qui n'était déjà plus qu'une ruine, fût restauré et terminé. Il alloua pour ce travail une somme mensuelle de vingt-quatre mille réaux, prise sur sa cassette. Le devis total des dépenses s'élevait à sept millions de réaux. Une première inauguration de trois salles eut lieu le 19 novembre 1819 ; elles ne renfermaient encore que trois cent onze ouvrages. Successivement, en 1821, 1828, 1830 et finalement en 1839, — et à cette dernière date sous la régence de Maria-Cristina, — s'ouvrirent de nouvelles dépendances et le nombre des tableaux exposés se trouva porté à mille huit cent trente-trois ouvrages, appartenant à toutes les Écoles.

Depuis lors, le catalogue du Prado s'est accru des *cartons* exécutés par Goya pour la fabrique de tapisseries de Santa-Barbara et qui sont placés dans une salle spéciale, au deuxième étage, et, en 1872, d'un grand nombre de tableaux des écoles italienne, flamande et espagnole, ancienne et moderme, choisis parmi les peintures provenant des acquisitions de l'État, ainsi que des confiscations opérées, en 1836, sur les communautés religieuses et conservées primitivement au *Musée nacional*, dans les locaux mêmes du ministère du

Fomento. Ce dernier apport a élevé à deux mille deux cent cinq le chiffre total des ouvrages maintenant exposés.

Le principal fonds du Musée du Prado est donc composé des tableaux provenant du patrimoine royal. Il ne serait pas sans intérêt d'indiquer ici par quelles acquisitions successives s'est constitué ce trésor d'art, qu'arrivèrent à réunir les princes de la maison d'Autriche.

Dans son ouvrage intitulé : *Viaje artistico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*, M. Pedro de Madrazo, le savant auteur du catalogue du Musée du Prado, nous a fait connaître, d'après des documents tirés des archives de Simancas, quelques extraits des inventaires dressés à la suite de la mort d'Isabelle la Catholique, de Jeanne la Folle, sa fille, et de Charles-Quint. Nous lui emprunterons quelques curieuses particularités qu'il nous a paru intéressant de relever.

A sa mort, la grande Isabelle possédait environ 460 peintures, les unes sur bois, quelques-unes sur toile, d'autres sur parchemin et un assez grand nombre de pièces de tentures, brocarts, cuirs de Cordoue, toiles peintes et tapisseries à personnages. La plupart des peintures, quelques-unes réunies en forme de diptyques et de triptyques, représentaient des compositions religieuses, des saints, des saintes, auxquels la reine avait une particulière dévotion, des *Véroniques* et quelques portraits de personnages de sa maison. Ces peintures, en général d'assez petites dimensions, étaient enserrées dans des caisses, garnies extérieurement de drap et soigneusement fermées; elles pouvaient être aisément transportées lorsque les rois catholiques, astreints par la politique et la guerre à de fréquents déplacements, se rendaient dans l'un ou l'autre de leurs palais de Séville, Madrid, Tolède, Ségovie ou Grenade ou encore dans quelque autre résidence plus modeste. Ces objets d'art, essentiellement mobiles, une fois tirés de leurs étuis et de leurs caisses, formaient alors, avec les pièces de tenture, la décoration des oratoires et de quelques panneaux dans les appartements disposés pour le couple royal. Rien donc ne ressemblait moins à ce que l'on appelle aujourd'hui une *collection*.

Quant aux peintures en elles-mêmes, elles étaient sans nul doute considérées par leurs possesseurs plutôt comme des objets propres à éveiller la piété que comme des créations rares, géniales et admirables en soi pour la beauté et la perfection de leur exécution ; du reste elles ne reproduisaient point encore de sujets profanes tels que la Renaissance italienne allait bientôt en introduire sous les règnes de

Charles-Quint et de Philippe II. Quant à la personnalité de l'artiste, elle disparaissait entièrement derrière son œuvre, et s'il n'avait pris soin de la signer, son nom s'effaçait vite de la mémoire des possesseurs de sa peinture.

Rédigés avec une sécheresse de description irritante pour notre curiosité par des secrétaires fort ignorants des choses de l'art, les inventaires, — si tant est que des énumérations aussi arides puissent être qualifiées d'inventaires, — dressés à Toro en 1505, un an après la mort de la reine catholique, ne nous révèlent que très parcimonieusement quelques noms d'artistes et ne désignent que sommairement les sujets représentés. On entrevoit cependant, par le choix et la nature de ces sujets, qu'à l'exception de quelques enluminures et peintures sur bois, indiquées dans ces écritures comme d'origine grecque, c'est-à-dire byzantine, la plupart des tableaux et portraits qui y figurent ont dû être exécutés par des artistes flamands. L'inventaire en nomme tout juste deux : *Jeronymus*, qui a signé ainsi une *Madeleine* ou une *Sainte Marie l'Égyptienne* et *Michel*. Vraisemblablement le premier n'est autre que Hieronymus Van Aeken, ou Jérôme Bosch; quant au second, dont le véritable nom est encore entouré d'obscurité, on sait qu'il était flamand et qu'il occupa l'emploi de peintre en titre d'office de la reine Isabelle. Son nom se retrouve fréquemment, tantôt écrit *Michiel* et tantôt *Miguel*, sur les inventaires de Marguerite d'Autriche, tante de Charles-Quint, et de Charles-Quint lui-même.

A son décès, la reine Jeanne, morte à Tordesillas où elle vécut enfermée jusqu'en 1555, ne laissa de ses acquisitions propres, que 32 peintures. Dans le nombre, l'inventaire, encore très laconiquement rédigé, désigne divers triptyques, enrichis d'orfèvrerie et de pierres précieuses, l'un d'eux timbré aux armes d'Angleterre et de Flandre; deux tableaux sur bois représentant la *Véronique* et le *Crucifiement*, avec des légendes françaises; un troisième tableau où est figurée la *Vierge allaitant l'Enfant*, et portant les armoiries d'une maison flamande; un grand triptyque formé de peintures et de sculptures, avec les armes de Castille et d'Aragon, représentant, en haut-relief, au centre, la *Naissance de Jésus* et sur les volets les peintures de *Saint Jean-Baptiste* et *Saint Jean Évangéliste*. Relevons encore dans cet aride document la mention d'un tableau d'enluminure, timbré des armoiries royales, où figuraient la *Vierge et l'Enfant avec sainte Isabelle et une dame flamande agenouillée*. On note parmi les portraits plusieurs représentations de la reine Isabelle, peintes sur bois, et deux portraits de l'infortunée *Catherine d'Aragon*, femme de Henri VIII.

M. de Madrazo n'a pu parvenir à reconstituer l'ensemble, même approximatif, des peintures que possédait Charles-Quint. On sait seulement avec certitude qu'en outre de celles qu'il hérita de sa mère et de son aïeule, Marguerite d'Autriche lui laissa à sa mort une centaine de tableaux dont elle avait elle-même rédigé l'inventaire où figurent les noms de Jan Van Eyck, de maître Rogier (Van der Weyden), Jean Foucquet, Dirick (Thierry Bouts?), Jan Gossaert, Jacques de Barbary, Hans Memling, Jérôme Bosch et de ce maître Michiel dont nous avons parlé plus haut. De ces précieux ouvrages, réunis dans les princières demeures de Marguerite à Malines et Anvers, aucun, croyons-nous, non plus que ceux que Charles reçut de l'héritage de son père Philippe le Beau et de son aïeul paternel Maximilien 1er, ne fut apporté en Espagne.

Lorsque l'Empereur-roi, abdiquant ses couronnes, se retira au monastère de Yuste, il y emporta quelques tableaux de sainteté et des portraits de personnages de sa famille, en laissant d'autres dans la forteresse de Simancas sous la garde de ses serviteurs Joan Sterch et François Mengale. Les inventaires en ont été publiés, d'après les documents originaux conservés aux archives de Simancas, par M. Gachard et après lui par W. Stirling. Parmi les peintures qui se retrouvèrent au couvent de Yuste, après la mort de Charles-Quint, se rencontrent plusieurs tableaux du Titien, faisant aujourd'hui partie du Musée du Prado, ainsi que quelques portraits par Antonio Moro, et divers sujets religieux de la main de l'énigmatique maître Miguel. Ce sont là les seuls artistes qui soient nominativement désignés dans les inventaires. Quant aux nombreux tableaux de batailles et de représentations de villes que l'Empereur avait fait exécuter pour la décoration du Pardo, par Jean-Corneille Vermeyen, auteur des cartons pour la suite de tapisseries de la *Conquête de Tunis*, encore conservées à Madrid, ils restèrent en place et périrent dans l'incendie qui dévora cette résidence en 1604.

Philippe II, qui partagea la passion de son père pour les ouvrages du Titien, qui fut le Mécène de Michel Coxie, d'Antonio Moro, de Sanchez Coëllo, de Castello le Bergamasque, de Romulo Cincinnato, de Patricio Caxès et de toute la légion d'artistes italiens employés par lui à la décoration de l'Escurial, contribua largement à accroître les richesses d'art possédées par sa maison en même temps qu'à répandre parmi ses sujets le goût, sinon l'intelligence, de la peinture. C'est là un mérite qu'il n'est que juste de relever chez ce sombre monarque. Il aimait les arts, particulièrement la peinture, et il le

prouva en laissant vendre les bijoux et les joyaux de prix laissés par son père et en ne se réservant que les seuls tableaux. Un inventaire dressé deux ans après la mort de Philippe et conservé aux archives du Palais de Madrid, énumère 357 tableaux et portraits, répartis en différentes pièces de l'Alcazar et présentant déjà l'intérêt et toute l'importance d'une collection aussi riche que choisie. Parmi ces ouvrages où l'on relève les noms du Titien, Corrège, Sanchez Coëllo, Jérôme Bosch, Van der Weyden, la plupart figurent aujourd'hui au Musée du Pardo. D'autre part, le roi avait déjà fait ses résidences favorites du Prado et de l'Escurial qu'il avait décorées de portraits, particulièrement du Titien et d'Antonio Moro, mais dont on ignore le nombre. Des dons de tableaux et des copies d'œuvres célèbres lui furent offerts par les villes flamandes et par des princes régnants et, à diverses époques, lui-même prit soin de faire acheter, à la mort de plusieurs grands personnages de sa cour et étrangers, des ouvrages importants. Le catalogue du Musée du Prado enregistre quelques-unes de ces acquisitions.

Sous le règne de Philippe III, monarque aux idées étroites, plus adonné à la chasse et aux pratiques de dévotion qu'à la culture des arts, les richesses artistiques du royal patrimoine ne s'accrurent guère que des portraits exécutés par les peintres du roi, Bartolome Gonzalez, Antonio Rizi et Santiago Moran, de divers dons qui lui furent offerts par des personnes à son service ainsi que par la gouvernante des Flandres, l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, et du legs intégral de ses collections qu'avait fait au roi le comte Pierre-Ernest de Mansfeld. La plupart de ces ouvrages prirent place dans les salles du Pardo, ou bien allèrent décorer le palais de Valladolid, résidence habituelle de Philippe III. On y inventoriait après sa mort le chiffre respectable de 499 tableaux et portraits. C'est à Valladolid, en 1603, que le roi reçut l'ambassade envoyée par le duc de Mantone, Vincent Gonzague Ier, chargée d'offrir à Philippe et à son tout-puissant ministre, le duc de Lerma, divers présents consistant en chevaux, carrosse, arquebuses à secret, vases de cristal de roche et encore en tableaux que Rubens, qui accompagnait l'ambassadeur, était spécialement chargé de présenter. Nos lecteurs savent qu'à cette occasion et pour compléter le nombre des ouvrages offerts dont quelques-uns avaient été gâtés dans le voyage, Rubens peignit un *Héraclite* et un *Démocrite* aujourd'hui au Musée du Prado.

Le règne de Philippe IV, si désastreux pour la puissance espagnole, fut au contraire pour les arts, et plus particulièrement pour

la peinture, une ère de splendeur et d'épanouissement. L'école nationale, alors à son apogée, compte toute une légion de glorieux artistes que Velazquez domine et dirige. Par ses soins, l'Alcazar et les résidences royales sont enrichies d'œuvres superbes et le trésor d'art du patrimoine s'accroît dans des proportions énormes. De toute part, affluent les dons de tableaux offerts à Philippe, par les courtisans ou acquis au dehors par ses ambassadeurs et ses vice-rois. A son imitation, les grands, les riches particuliers forment d'importantes collections; à Madrid seulement, Vicente Carducho, dans ses *Dialogos*, en énumère un certain nombre renfermant toutes des œuvres intéressantes.

On sait que Philippe fit acheter à Londres par son ambassadeur Alonso de Cardenas, lors de la vente des tableaux de Charles Ier, la *Perla*, de Raphaël, pour le prix de deux mille livres sterling, une peinture d'André del Sarte représentant un *Sujet mystique* pour deux cent trente livres, la *Vénus* du Titien pour cent soixante-cinq livres, une *Sainte Marguerite* également du Titien, *Jésus aux noces de Cana*, de Paul Véronèse, ainsi que deux compositions de Palma le Jeune : *David vainqueur de Goliath* et la *Conversion de saint Paul*.

Que l'on ajoute à ces acquisitions celle du fameux *Spasimo di Sicilia*, procurée au roi, et sans grands frais, par le duc de Medina de las Torres; le don que fit le même duc de la célèbre *Vierge au poisson;* les ouvrages d'une inappréciable valeur comme la *Bacchanale* et l'*Offrande à la déesse des Amours* du Titien, offerts par les Pamfili de Rome; les envois à Madrid de tableaux de Rubens, Van Dyck, Jordaens, David Teniers, etc., par l'infante Isabelle-Claire-Eugénie et par l'infant Don Fernand, gouverneur des Flandres; les commandes nombreuses et les achats faits en Italie par Velazquez, comprenant des œuvres des grands Vénitiens, des tableaux du Poussin, de Claude le Lorrain, de Ribera; ceux que Rubens peignit à Madrid, lors de son ambassade auprès de Philippe IV; ceux encore si jalousement gardés, de son peintre préféré, l'illustre Velazquez, et l'on parviendra à comprendre comment Philippe en arrivait à réunir un ensemble de peintures qui s'élevait à sa mort au chiffre énorme de 1,547 ouvrages.

Pendant toute la durée du règne du triste Charles II, ce chiffre ne s'accrut guère que de quelques tableaux flamands, principalement de Teniers, légués par Juan de Austria, bâtard de Philippe IV. En revanche, des incendies à l'Escurial et au Pardo en dévorèrent un assez grand nombre.

De Philippe V à Charles IV, sous le gouvernement des rois de la



Raphael pinx — F. Jasinski sc

LE CARDINAL BIBBIENA

(Musée du Prado)

Gazette des Beaux-Arts — Imp. Ch. Wittmann

maison de Bourbon; alors que l'art espagnol, tombé en décadence, est devenu presque uniquement tributaire de l'art français, nous voyons les inventaires royaux s'augmenter de quelques peintures intéressantes de l'école française, de Watteau notamment, et d'assez nombreux portraits par Rigault, Houasse, les Beaubrun, Ranc et Louis-Michel Vanloo. Il convient d'ajouter encore les vingt toiles, presque toutes de premier ordre, de Murillo, que la reine Isabelle Farnèse, seconde femme de Philippe V, acheta à Séville. A ces acquisitions ne se bornent sûrement pas les accroissements des collections royales sous Philippe V, Ferdinand VI, Charles III et Charles IV; mais il nous paraît inutile de tenir compte, après avoir énuméré tant de sérieuses richesses, du déluge de peintures médiocres qui, grâce à la mode ou au mauvais goût, vint prendre place pendant ces règnes, dans les palais de San-Ildefonso et de Madrid.

Tel est, dans ses grandes lignes, l'historique de la formation des richesses picturales réunies par les rois et qui composent aujourd'hui le Musée du Prado.

PAUL LEFORT.

(La suite prochainement.)



LA

PROPAGANDE DE LA RENAISSANCE

EN ORIENT DURANT LE XVe SIÈCLE

(PREMIER ARTICLE.)

I

LA TURQUIE

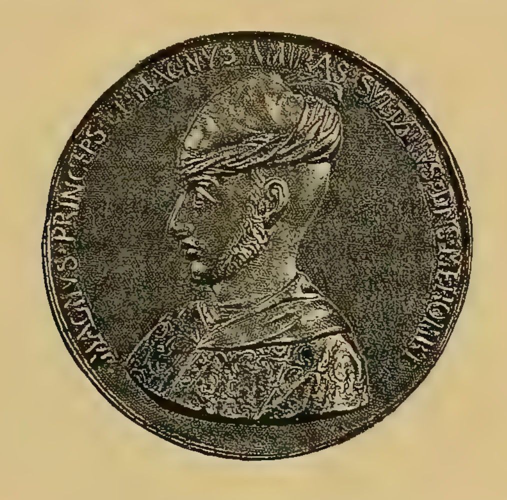


RENAISSANCE et Orient, voilà deux mots qui jurent d'une façon étrange! L'Orient musulman n'a-t-il pas conservé avec une ténacité aveugle les prescriptions iconophobes du Coran? L'Orient chrétien ne s'est-il pas renfermé jusqu'à nos jours dans l'imitation rigoureuse, dans l'immuabilité, de l'art byzantin? La civilisation musulmane, en contact incessant avec les Italiens du XVe siècle, représentés surtout par Venise, leur a pris néanmoins bien plus qu'on ne pense, et il en a été ainsi *a fortiori* des États chrétiens, la Hongrie, la Pologne, la Moscovie. C'en est plus qu'il ne faut pour justifier le titre inscrit en tête de la présente étude.

Des luttes entre les Turcs et les Italiens, assez d'historiens se sont occupés ; mais l'étude de leurs relations pacifiques, en dehors des relations ayant un caractère commercial, n'a pas encore été tentée jusqu'ici. Dans son ouvrage, extrêmement érudit et précieux, sur l'*Histoire du Commerce du Levant au moyen âge*, M. Heid n'a malheureusement accordé que peu d'attention à ce trafic des idées ou des formes, plus attachant cependant, si je ne m'abuse, que celui des

lainages, de l'alun ou des épices. Bien des particularités dans les mœurs de l'Italie ne peuvent s'expliquer que par des infiltrations orientales.

Que de problèmes curieux! Vis-à-vis des infidèles, l'attrait du danger, la tentation du fruit défendu, l'emportent à chaque instant sur la défiance et la haine naturelles. Les révoltes de la conscience, la fascination exercée par les ennemis héréditaires du nom chrétien, l'amour-propre surexcitant toutes les facultés de l'esprit, tous ces



MÉDAILLE DE MAHOMET II, PAR UN ANONYME ITALIEN.

sentiments réunis composent un tableau des plus piquants. Au lieu d'invoquer le démon, comme le firent les magiciens de l'ère suivante, contemporains du Dr Faust, les désespérés du XVe siècle se jettent dans les bras des Turcs. C'est à eux que Ludovic le More, forcé dans ses derniers retranchements, demande aide et protection; c'est auprès d'eux que Michel-Ange, fugitif, songe en 1506, à chercher un asile et que Lorenjino, à la suite de l'assassinat de son cousin le duc Alexandre, trouve un asile temporaire[1]. Georges de Trébisonde, brouillé avec les Grecs et les Latins, offre à diverses reprises ses services à Mahomet II, et lui dédie un de ses ouvrages[2]. Pulci[3], poursuivi par ses créanciers, s'écrie dans un moment de dépit, en s'adressant à Laurent le Magnifique : « Si cela continue, j'irai me débaptiser à l'endroit où, dans une heure maudite, je fus indignement baptisé,

1. Sismondi, t. XVI, p. 117.
2. Voigt, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums*, t. II, p. 144.
3. Marc-Monnier, *La Renaissance, de Dante à Luther*. Paris, 1885, p. 230.

car j'étais certes destiné au turban plutôt qu'au capuce. » L'Arioste, dans le *Roland furieux*, manifeste presque autant la sympathie pour les Sarrasins que pour les chrétiens.

En échange, les infidèles savaient à l'occasion faire taire leurs convictions religieuses devant leur intérêt; en 1481, après la reprise d'Otrante, plusieurs bataillons turcs n'hésitèrent pas à entrer au service de leur vainqueur, le duc de Calabre [1].

Les relations de la papauté avec les maîtres de l'Orient fourniraient à elles seules la matière d'une étude du plus haut intérêt. En 1389, Clément VII faisait exécuter à Damas, par l'intermédiaire du grand maître de Rhodes, des étoffes brochées d'or [2]. Vers la fin de sa vie, Martin V écrivait au calife de Babylone pour lui demander des aromes destinés à l'embaumement de son corps [3]. Pie II, de son côté, reçut plusieurs ambassades de chrétiens orientaux [4], dont l'une, dirigée par le frère Lodovico de Bologne, comprenait des représentants de l'empire de Trébisonde, de la Géorgie, de la Petite-Arménie, de la Mésopotamie. Grâce à leur accoutrement et à leurs mœurs, ces étrangers excitèrent la curiosité la plus vive à Rome, aussi bien qu'à la cour de France et à celle de Bourgogne, qu'il visitèrent ensuite. Mais à la longue, on apprit que Lodovico était un chevalier d'industrie et que son ambassade était plus ou moins apocryphe. Ai-je besoin de rappeler, comme complément de cette esquisse, les longues relations d'Alexandre VI avec Bajazet [5] ?

En thèse générale, eu égard au système de bascule si cher aux Italiens du temps, il était rare, même au milieu de luttes acharnées, que quelque prince ou quelque République ne favorisât pas, plus ou moins ouvertement, l'ennemi que combattaient ses voisins. Et pendant les accalmies, que d'ambassades italiennes à Constantinople ou au Caire, que d'ambassades musulmanes à Venise, à Milan, à Gênes, à Florence, à Rome, à Naples! D'immenses intérêts commerciaux rendaient indispensables cette intervention incessante de la diplomatie, et obligeaient l'orthodoxie à fermer les yeux.

1. Sismondi, *Histoire des Républiques italiennes*, t. XII, p. 201.

2. 1389, 27 août. « Vanno de Stagio nomine Nicholai de Lippo thesaurarii magistri Rhodi pro duobus pannis auri quos fieri fecit in Damasco pro dnõ nrõ papa III C LXXI flor. currentes et XVI sol., valent flor. cam IIII C. » (Archives du Vatican.)

3. *Atti dell' Accademia pontificia di Archeologia*, t. XVI, p. 105.

4. Voigt, *Aeneas Sylvius*, t. II, p. 644, 650.

5. Sur d'autres relations, voir Brosch, *Papst Julius II*, p. 314.

Aux négociations proprement dites s'ajoutaient des échanges de bons offices, échanges dans lesquels les infidèles s'efforçaient souvent de vaincre les chrétiens en courtoisie ou en générosité. C'est ainsi qu'en 1479, Mahomet II rendait à Laurent le Magnifique quelques-uns des complices de la conspiration des Pazzi, entre autres ce Bernardo Bandini dei Baroncelli, que Léonard de Vinci représenta pendu haut et court dans le dessin appartenant à M. Bonnat [1]. En 1487, le même Laurent reçut du Soudan de Syrie la première



REVERS DE LA MÉDAILLE DE MAHOMET II, PAR COSTANZO.

girafe qu'on eût vue en Europe [2]. Ce fut un événement assez considérable pour provoquer une lettre d'Anne de Beaujeu, exprimant sa naïve curiosité au sujet de cet animal longtemps considéré comme fabuleux. Un autre potentat italien, François de Gonzague, marquis de Mantoue, renvoya de son côté au grand seigneur, en 1494-1495, à la suite d'un traité d'alliance, un de ses émissaires fait prisonnier [3].

D'autre part, quelque profond que fût l'abime creusé par la haine religieuse entre l'Orient musulman et l'Europe chrétienne, les nouveaux maîtres de l'empire byzantin, de l'Égypte et de l'Asie Mineure se virent constamment forcés de recourir à ces Italiens, si

1. Sismondi, t. XI, p. 102; Capponi, *Storia della Reppublica fiorentina*, t. II, p. 377-378; Richter, *The literary Works of Leonardo da Vinci.*

2. Aiazzi, *Ricordi di Rinuccini*, p. CXLIII.

3. Sismondi, t. XII, p. 190.

déliés en politique, si habiles dans les choses de l'industrie et de l'art. La Renaissance n'était-elle pas en effet le triomphe de l'esprit sur la force brutale, de la diplomatie sur les armes, de l'habileté sur la violence! Il ne s'agissait pas seulement d'introduire des principes d'art, mais des principes de civilisation, ce qui donne à toutes ces tentatives d'assimilation une portée singulièrement haute. On le devine à la sollicitude avec laquelle les princes de l'Orient s'occupent d'attirer auprès d'eux des ingénieurs, des savants, des médecins ou chirurgiens [1], des artilleurs, des ouvriers de toutes sortes. Même en nous bornant au domaine de l'art, leurs efforts ne tendaient pas tant à substituer un style à un autre, une manière de voir et de penser à une autre, qu'à créer ce qui n'existait pas, à apprendre comment on dégage la matière, comment on la décompose, l'assouplit et la reconstitue, à donner en un mot le goût des jouissances de l'esprit.

Au commencement du XVI[e] siècle encore, le médecin Gabriel de Zerbis, professeur à l'Université de Padoue, fut appelé auprès du pacha de Bosnie Scander, pour le guérir de la dysenterie. Le malade se trouva bien de la cure, mais le médecin mal : arrêté par des mercenaires au service des fils du pacha, il fut scié en deux [2].

Il a été ainsi donné à certaines nations, au moment où leur puissance politique déclinait ou sombrait, de se maintenir par les ressources de l'esprit. Exemples les Grecs de l'antiquité, les « Græculi » qui défrayèrent d'artistes, de philosophes et de rhéteurs, l'orgueilleuse Rome, ou encore les Grecs du Phanar, chez lesquels s'est recrutée si longtemps la diplomatie de la Sublime Porte.

Partout, d'ailleurs, il fallait l'autorité d'un despote intelligent pour imposer la civilisation à des populations arriérées, à Pesth aussi bien qu'à Moscou, à Constantinople aussi bien qu'à Cracovie.

Ce n'est pas à dire, assurément, que l'art byzantin ou l'art turc se soit modifié sous l'influence de la Renaissance : le mahométisme, avec tout ce qui en dérive, n'est-il pas l'élément réfractaire par excellence! La seule conclusion que j'entende tirer de mon travail est le prodigieux prestige de l'art italien d'un bout à l'autre de l'Europe.

Pour apprécier pleinement l'action de la civilisation italienne le long de la Méditerranée, sur la mer Noire, la mer d'Azov, et même

1. *Monumenta Hungariæ historica, Diplom.*, t. III, p. 297-298, 303, 307, 389, t. VI, p. 116.

2. Marx, *Ueber Marc Antonio della Torre.*

la mer Rouge, nous devons nous rappeler que Venise possédait alors la Dalmatie et l'Istrie, les îles de Chypre, de Chio, de Crête, et une infinité d'autres territoires, qu'à Athènes régnait la famille florentine des Acciajuoli, que des colonies vénitiennes, génoises, florentines, anconitaines ou siennoises, plus ou moins florissantes, s'étaient fixées à Constantinople, à Pera, à Andrinople, à Gallipoli, à Brousse, à Trébizonde, à Alexandrie, au Caire, à Tana, à Caffa, et que leurs relations s'étendaient jusqu'à Alep, Beyrouth, Damas, voire jusqu'à l'Inde, bref, partout où un vaisseau ou une caravane pouvait pénétrer [1].

La forme sous laquelle l'art de la Renaissance pénétra de préférence en Orient fut l'architecture militaire. Or, les ingénieurs militaires du XV[e] siècle, je ne ferai pas à mes lecteurs l'injure de le leur expliquer, n'étaient autres que des architectes : Brunellesco, Michelozzo, le Francione, les San-Gallo, Francesco di Giorgio Martini, Bramante, excellaient autant dans ces travaux spéciaux, dont toute idée d'art semble aujourd'hui bannie, que dans les constructions destinées à l'embellissement même des villes ou à l'agrément de la vie. Citons, parmi les travaux confiés à des italiens par les sultans, la construction d'une grosse tour à Lampsaque, en face de Gallipoli, ouvrage exécuté par ordre de Soliman, fils de Bajazet, par un Génois de la famille de Negro [2].

Le fameux ingénieur bolonais Aristote ou Aristotele Fioravante, aurait été lui aussi invité par le sultan Bajazet II à se rendre à sa cour [3], mais cette assertion repose évidemment sur une confusion de noms, car Bajazet ne succéda qu'en 1481 à son père Mahomet, et les dernières nouvelles que l'on possède d'Aristote s'arrêtent à l'année 1479. Il faut donc, selon toute vraisemblance, substituer le nom de Mahomet II à celui de Bajazet II.

Quelques-uns de ces ingénieurs architectes cumulaient avec leur profession celle de capitaine de galères. Tel fut cet Antonio Rizzo,

1. Voy. dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1877, t. II, p. 19-20) l'intéressant article de M. H. Lavoix.

2. Heyd, *Histoire du commerce*, t. II, p. 283.

3. Carasmin, *Histoire de Russie*, t. IV. — Malagola, *Delle cose operate in Mosca da Aristotele Fioravanti*, p. 9. Modène, 1877. — Aristote appartenait à une famille d'architectes, dont la filiation vient d'être fixée par M. Ricci dans l'*Archivio storico dell' Arte* (1891, p. 92 et suiv.). Fieravante I[er] vivait au XIV[e] siècle; il eut pour fils Ridolfo, ponr petit-fils Fieravante II, et pour arrière-petit-fils Ridolfo II, surnommé Aristotele. Ce dernier naquit avant 1418 et mourut vers 1486.

qui commandait en 1452 un vaisseau vénitien et qui, après que ce vaisseau fut tombé entre les mains des agents de Mahomet II, fut condamné à être empalé [1], sans que l'on nous dise si la sentence fut exécutée. Tel était un autre architecte vénitien célèbre, Ser Bartolommeo Bon, qui partit en 1492 pour l'Orient, en qualité de « Armiraio di le galie di Alexandria », et qui, de retour à Venise en 1493, repartit en 1496 pour une nouvelle expédition [2].

D'après une ingénieuse conjecture de M. Richter, Léonard de Vinci devrait figurer, lui aussi, parmi les artistes italiens qui ont visité l'Orient et y ont laissé leur trace comme ingénieurs [3]. Le fait, considéré en lui-même, n'a rien d'impossible. Ne trouvons-nous pas à Constantinople, en 1480, un jeune homme de la famille Gondi, la famille même qui avait sous-loué au père de Léonard une de ses maisons de Florence [4] ! Mais on a opposé à l'hypothèse de ce voyage des arguments sérieux, auxquels je demande la permission d'ajouter un document nouveau : les soi-disant rapports adressés par Léonard au Soudan d'Égypte n'auraient-ils pas été copiés sur des pièces que l'ambassadeur de ce même Soudan, de passage à Milan en 1476, aurait communiquées aux amis de Léonard [5].

En plein XVIe siècle encore, un sultan ambitionna d'attacher Michel-Ange à son service, et ce furent des Franciscains qui se chargèrent de transmettre son invitation à l'illustre artiste florentin.

Aux constructions élevées en Orient pour le compte des Musulmans, opposons celles dont les Italiens peuplèrent leurs colonies de la Méditerranée, de la mer Noire et de la mer d'Azow. A Tana, les Vénitiens créèrent, au début du XVe siècle, un quartier entier avec d'importants monuments publics. Vers 1432, ils y construisirent une nouvelle tour, de nouveaux magasins, de nouvelles maisons. A Caffa, les Gênois élevèrent des fortifications sous la direction d'ingénieurs occidentaux. Des travaux analogues prirent naissance par leurs soins à Soudak et à Cambolo (Balaclava), et surtout à Péra, avant la chute de Constantinople [6]. Ce sont aussi des constructions, moitié militaires,

1. Heyd, t. II, p. 303.

2. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo ducale di Venezia*, t. I, p. 107-108, 116-117.

3. *Leonardo da Vinci im Orient*. Leipzig, 1881. Cf. Ravaisson, *Les Écrits de Léonard de Vinci*. Paris, 1881.

4. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, t. Ier, p. 155. Florence, 1872.

5. *Archivio storico Lombardo*, 1876, p. 155-178 (article de M. Ghinzoni).

6. Heyd, t. II, p. 288, 365, 367, 379, 392.

moitié civiles, que l'éminent architecte florentin Michelozzo Michelozzi s'engagea, en 1464, à exécuter à Chio. Au siècle suivant, Michele San Micheli fortifia Chypre.

Il est probable que dans diverses villes de la Turquie, de l'Asie Mineure ou de l'Égypte, plus d'un monument du quartier chrétien avait pour architectes des Italiens. Nous savons notamment qu'à Alexandrie, outre les chapelles installées dans les « fondachi », la colonie italienne avait ses églises : les Pisans, Saint-Nicolas; les



REVERS DE LA MÉDAILLE DE MAHOMET II, PAR BERTOLDO.

Génois, Sainte-Marie; les Vénitiens, Saint-Michel[1]. Au Caire, les entrepôts des Européens étaient ce qu'étaient à Venise le « Fondaco dei Turchi » ou le « Fondaco dei Tedeschi ».

Après les ingénieurs militaires, les artistes occidentaux les plus recherchés des souverains musulmans étaient les fondeurs de canons, tous, comme on sait, de véritables sculpteurs.

Le bombardier hongrois Urbain ou Urban, après avoir été employé comme fondeur d'artillerie de l'empereur de Constantinople, qui le payait mal, entra au service de Mahomet II, qui lui confia la direction de l'arsenal d'Andrinople. Il coula pour ce souverain une bombarde dont l'âme avait douze palmes de circonférence et qui lançait un

1. Heyd, t. II, p. 433.

boulet de pierre de 1,200 livres (1453). Cette pièce éclata au siège de Constantinople et ses éclats tuèrent Urban. Ce fondeur avait coulé antérieurement une autre pièce de dimensions colossales, qui fut placée sur une tour au bord de la mer[1].

De 1470 à 1474, le Sénat de Venise seconda par des envois d'argent, de munitions, de bombardiers et d'ingénieurs, les efforts d'Ouzoun Hassan, roi de Perse, contre les Turcs, ou stimula son ardeur au moyen de cadeaux. Tantôt il lui expédiait six grosses bombardes, cinquante petites et une quantité de munitions; tantôt il enrôlait des bombardiers et des ingénieurs chargés du service de l'artillerie ou de la direction des sièges. En 1472, notamment, il lui dépêcha le bombardier Antonio da Barabante[2]. En 1479, le Sénat fit embarquer, sur le vaisseau qui portait Gentile Bellini, les deux compagnons de « magister Bartholomeus fusor metalli », c'est-à-dire de Bartolommeo Vellano, le fameux sculpteur padouan[3]. Vellano lui-même parle de ce projet de voyage dans son testament, sous la date du 7 septembre 1479 (« cum iturus sim... Constantinopolim »), mais il n'est pas absolument démontré qu'il se soit mis en route.

Que les souverains musulmans aient employé des architectes, des ingénieurs, des fondeurs chrétiens, rien de plus naturel; aucune prescription de l'Islam ne s'y opposait. Mais invoquer le concours du peintre, du sculpteur ou du médailleur, c'était aller à l'encontre, sinon de toute tradition[4], du moins du texte formel du Coran, dont un verset porte expressément que « le vin, les jeux de hasard, les statues, sont une abomination inventée par Satan ». Les gloses ajoutaient des imprécations énergiques : « Malheur à celui qui aura peint un être vivant. Au jour du jugement dernier les personnages qu'il aura représentés sortiront du tableau et viendront à lui, demandant une âme. Alors cet homme, impuissant à donner la vie à son œuvre, brûlera dans les flammes éternelles... Gardez-vous donc

1. Hammer, *Histoire de l'Empire ottoman.* — Gibbon, *Histoire de la chute de l'Empire romain*, chap. LXVIII. Notice communiquée par M. de Champeaux.

2. Cornet, *Le Guerre dei Veneti nell' Asia*, 1470-1474, p. 65-66. Vienne, 1856. — Berchet, *La Repubblica di Venezia e la Persia*, p. 38, 39, 43, 45. Venise, 1866.

3. De Mas-Latrie, *Testaments d'artistes vénitiens*, p. 14. Cf., dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1889, p. 214-215, l'article de M. de Fabriczy.

4. M. Lavoix a montré ici même (1875, t. II; 1879, t. II) de combien d'infractions à cette loi les musulmans se rendirent coupables à diverses époques et dans divers pays.

de représenter soit le Seigneur, soit l'homme, et ne peignez que des arbres, des fleurs et des objets inanimés. »

Le plus grand des sultans du XV[e] siècle, l'ennemi le plus acharné du nom chrétien, Mahomet II, fut précisément aussi celui qui entretint les relations les plus suivies avec les littérateurs ou les artistes de l'Italie. On sait que ce prince, familiarisé, affirme-t-on, avec la langue latine et la langue grecque, se para du titre d' « *héritier et de vengeur des Troyens* » (plaisante réminiscence classique chez un Turc!)



MÉDAILLE DE MAHOMET II, PAR GENTILE BELLINI.

et qu'il lisait sans cesse la vie d'Alexandre le Grand, d'Auguste, de Constantin, de Théodose, cherchant et recherchant tous les moyens de les surpasser et de reculer le plus possible l'étendue de son empire. Il prit à son service le Vicentin Jean-Marie Angiolello, savant littérateur, d'abord attaché à la personne de Mustapha, son fils aîné, et lui fit traduire en turc sa biographie d'Ouzoun Hassan [1].

Un autre renégat, Georges Amoirutzis, de Trébizonde, célébra Mahomet II comme un nouvel Achille et comme un nouvel

1. Voyez l'intéressant travail de M. Thuasne : *Gentile Bellini et le Sultan Mohammed II. Notes sur le séjour du peintre vénitien à Constantinople* (1479-1480), pp. v, VII, 19, 21, 23, 32. Paris, Leroux, 1888. Voy. aussi les *Élogia* de Paul Jove, éd. de 1595, p. 108.

Alexandre, fils de la Muse grecque, et lui adressa des poésies dans le style des hymnes chrétiens en l'honneur de Marie [1].

Il fallait que le conquérant de Constantinople eût foulé aux pieds bien des préjugés pour se mettre ainsi en révolte ouverte contre les habitudes de son peuple : aussi bien tenait-il de ses contemporains italiens, les princes de Naples, d'Este, les Sforza, plutôt que de ses farouches prédécesseurs. L'astuce en lui égalait l'opiniâtreté et l'ambition ; il s'y mêlait en outre une forte dose de gloriole, facteur puissant entre tous ceux qui avaient déterminé la Renaissance.

A une date que l'on n'a pas réussi encore à déterminer, mais qui est certainement antérieure à 1463, Mahomet II pria l'ambassadeur vénitien de demander à Sigismond Malatesta, le fameux tyran de Rimini, l'envoi d'un architecte-sculpteur et médailleur attaché à son service, le Véronais Matteo de' Pasti. Celui-ci partit pour Constantinople, porteur d'une lettre extrêmement courtoise écrite au nom de Sigismond par Robert Valturio, qui le chargea, pour son compte personnel, de remettre au sultan un exemplaire de son *De re militari* [2].

On rattache à ce voyage la belle médaille de Mahomet II décrite par M. Armand (t. I, p. 23-25). Le commandeur des fidèles, jeune encore, avec la barbe peu développée, y porte un turban orné d'une plume et qui couvre le front jusqu'aux sourcils, tandis qu'il se relève par derrière, de manière à laisser à découvert l'occiput, qui est rasé. Au revers, on voit trois aigles sur un plateau circulaire saillant qu'entoure la légende.

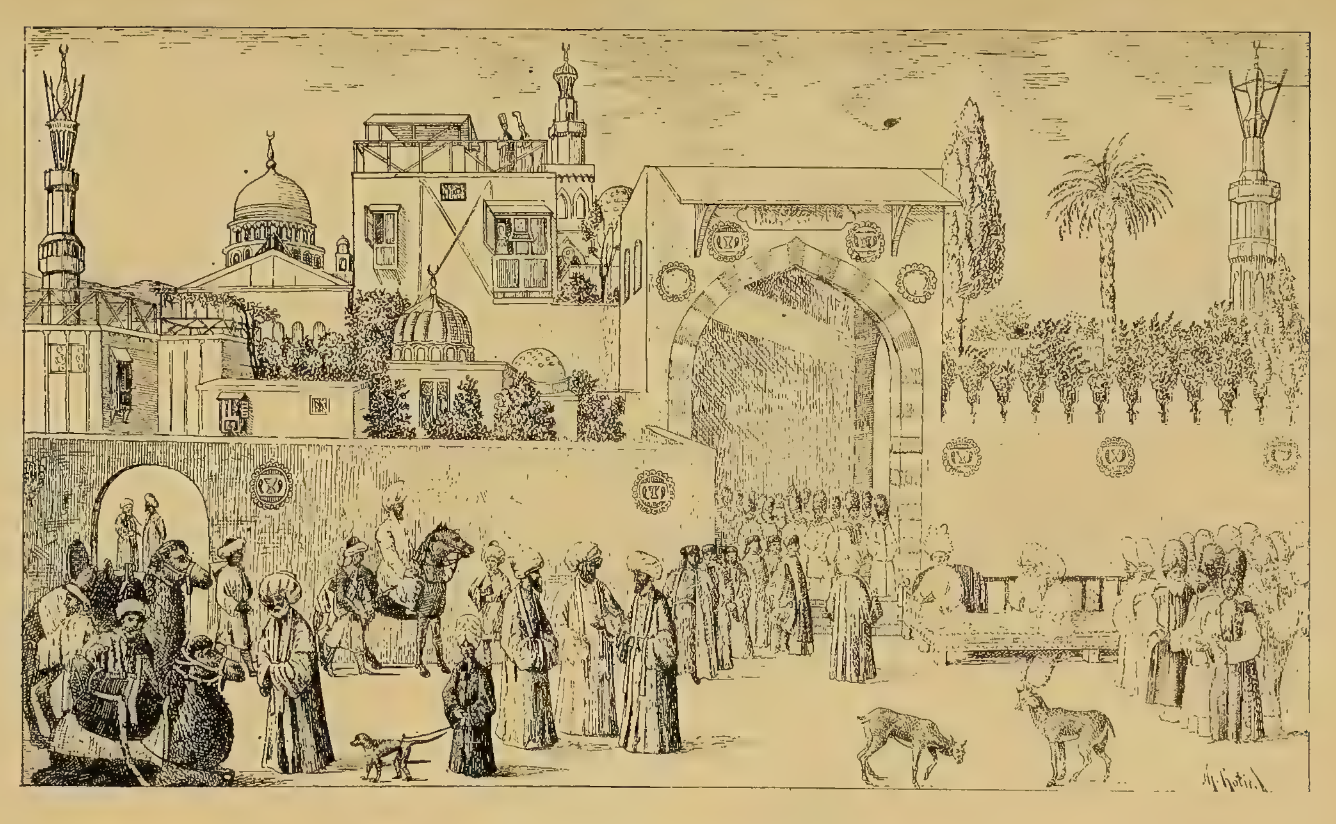
Deux autres médailleurs, Costanzo et Bertoldo, l'élève de Donatello, ont également reproduit les traits du conquérant de Constantinople. Costanzo, à la fois peintre et médailleur, lui avait été adressé sur sa demande par le roi de Naples. Il passa, affirme-t-on, de longues années à Constantinople et reçut du sultan le titre de chevalier [3]. M. Armand signale en outre une médaille de Mahomet II, faussement attribuée à Pisanello.

Plus tard, en 1479, Mahomet II invita le peintre Gentile Bellini, en même temps que le sculpteur Vellano (voyez ci-dessus) à se fixer auprès de lui. Gentile répondit à son appel, et passa une année entière à Constantinople. Le portrait de Mahomet II, dans la

1. Gregorovius, *Athènes au moyen âge*, t. II, p. 396.

2. Yriarte, *Rimini*, pp. 130, 264, 386, 387. — Heiss, *Les Médailleurs de la Renaissance; L. B. Alberti*, pp. 18, 19.

3. Article de M. Venturi dans l'*Archivio storico de l'Arte*, 1891, p. 374.



RÉCEPTION DE L'AMBASSADEUR TREVISAN PAR LE SULTAN CANSON GHOURY.

(Étude attribuée à Gentile Bellini. — Musée du Louvre.)

collection Layard, une médaille, des dessins, entre autres, au Louvre, un croquis à la plume, représentant le sultan à cheval [1], les réminiscences de toutes sortes prodiguées dans la *Prédication de saint Marc à Alexandrie*, montrent combien ce voyage fut fructueux. Le sultan commanda en outre à Gentile divers portraits, une vue de Venise, un certain nombre de tableaux et surtout des peintures légères (« di cose di lussuria »), dont il se servit pour la décoration du sérail. Il ne put pas toujours, devant la ressemblance des portraits, se défendre de l'idée, aujourd'hui encore si répandue chez les musulmans, qu'il y avait là-dessous quelque sortilège.

Je n'insisterai pas sur le séjour de l'artiste vénitien à la Sublime Porte, me bornant à renvoyer le lecteur au très érudit mémoire de M. L. Thuasne [2].

Jusqu'à ces toutes dernières années on a unanimement répété que Gentile mit à profit son séjour à Constantinople pour dessiner la colonne Théodosienne. On lui devrait, au témoignage des historiens d'art les plus autorisés, soit les dessins de cette colonne conservés au Musée du Louvre, soit ceux qui se trouvent à l'École des Beaux-Arts. Mais j'ai établi, par des arguments décisifs, qu'aucun texte ancien ne fait mention de ce travail, que les dessins du Louvre datent du XVIe siècle au plus tôt et ne font leur apparition qu'en 1676; enfin que ceux de l'École des Beaux-Arts [3], qui en sont la copie littérale, ont pris naissance en 1702 seulement.

Longtemps aussi on a attribué à Gentile un tableau exposé au Louvre, la *Réception d'un ambassadeur vénitien au Caire*. Mais on sait aujourd'hui, grâce aux recherches de M. Schefer, que l'événement représenté dans ce tableau eut lieu en 1512, c'est-à-dire cinq années après la mort de Gentile (1507), et que le nom de peintre vénitien doit être absolument écarté [4].

1. H. Lavoix dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1877, t. II, p. 24. — Deux autres dessins conservés au British Museum, un Janissaire et une Femme turque assise, ont été gravés dans mon *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* (t. I, p. 302). Au Musée de Francfort-sur-Mein on fait honneur à Gentile de deux dessins à la plume représentant des Turcs ou des Albanais représentés debout.

2. Voyez également l'article de MM. de Mas-Latrie et Galichon dans la *Gazette*, 1866, t. I, p. 284-288.

3. *Revue des Études grecques*, 1888.

4. Le personnage debout devant le sultan est Domenico Trevisan, procurateur de Saint-Marc; la relation de son voyage, rédigée par Faccaria Pagani de Belluno, a été publié à Venise en 1875 par M. N. B. (*Viaggio di Domenico Trevisan ambasiatore veneto del Cairo nell' anno* 1512, *descritto da Fraccaria Pagani di Belluno*).

Les musiciens italiens participèrent aux faveurs de Mahomet II : celui-ci appela auprès de lui le Florentin Antonio Squarcialupi, le fameux constructeur d'orgues, et lui demanda de construire un de ces instruments. Squarcialupi partit chargé de cadeaux, mais perdit tout dans un naufrage [1].

Bajazet, plus attaché à la lettre du mahométisme, fit vendre tous les objets d'art que son père avait réunis. C'est ainsi que le portrait peint par Gentile Bellini alla échouer à Venise [2]. Je ne sache pas que depuis, si ce n'est récemment, il a pris fantaisie à un sultan d'appeler à Constantinople un peintre chrétien.

Une circonstance qui prouve bien que Mahomet II, en appelant auprès de lui un peintre d'histoire doublé d'un portraitiste, s'écartait des prescriptions fondamentales de l'Islam et que Bajazet s'y conformait, c'est le petit nombre des peintres italiens occupés dans les autres États musulmans. On ne peut guère citer, en dehors de Costanzo et de Bellini, que le peintre vénitien Francesco Brancaleone, qui parcourut en 1434 la Syrie et l'Égypte et se rendit à la cour du roi chrétien d'Abyssinie, pour lequel il peignit quelques tableaux de sainteté. Un de ses neveux, Niccolò Brancaleone, entreprit, un demi-siècle après, le même voyage [3]. Quant à Fra Filippo Lippi, ce fut bien malgré lui qu'il visita ces parages. Pris par des corsaires, il ne recouvra la liberté, à ce que rapporte Vasari, j'allais dire à ce que rapporte la légende, qu'en esquissant de souvenir le portrait de son maître [4].

Dans le domaine des Arts décoratifs, si l'Italie fut souvent tributaire de l'Orient, elle ne cessa par contre, pendant le xve siècle, de lui expédier une série de productions intéressantes, des verreries, de la bijouterie, des étoffes. Il convient, néanmoins, de ne pas attacher

1. Perkins, *Les Sculpteurs italiens,* t. I, p. 247.

2. Thuasne, p. 32.

3. H. Lavoix, *Gazette des Beaux-Arts,* 1877, p. 20.

4. Fra Filippo ne fut pas le seul peintre de son temps qui tomba entre les mains des infidèles : le capitaine de galère Pierre Sagredo eut la gloire de délivrer d'un coup huit peintres chrétiens de l'île de Candie, faits prisonniers par les Turcs (Cicogna, *Iscrizioni venete,* dernier volume, p. 159. Cf. Rio, *De l'Art chrétien,* t. IV, p. 49). — Au xve siècle, le peintre Melchior Lorch résida à Constantinople de 1557 à 1559; il exécuta d'après les monuments antiques plusieurs dessins qui viennent d'être signalé par M. Michaelis : *Rœmische Skiffenbücher,* p. 90.

trop d'importance à ces importations : la forme, le style n'y jouaient que le rôle accessoire (or on sait que là se trouvait précisément la raison d'être de la Renaissance); la richesse de la matière première, la perfection de la technique, avaient seuls le privilège de séduire les Orientaux.

Dans son travail sur Venise, notre collaborateur M. Émile Molinier, si expert dans ces questions, a fort bien défini l'échange qui s'était établi entre les verriers vénitiens et leurs clients de la Turquie, de l'Égypte ou de la Syrie, échange qui, on le sait, remontait déjà au XIIIe siècle [1]. « A la fin du XVe siècle, de nombreux témoignages de voyageurs ou de géographes nous montrent la célébrité acquise par les fabriques de Murano, auxquelles, par un juste retour des choses de ce monde, les Orientaux, les premiers maîtres des Vénitiens dans l'art de la verrerie, commandaient à leur tour des lampes pour décorer leurs mosquées, des coupes, des aiguières ou des bassins pour orner leurs palais, ce qui, par parenthèse, rend très difficile l'étude de la verrerie orientale, puisque dans tel verre retour d'Orient il ne faut peut-être voir qu'une œuvre sortie des ateliers de Murano, exécutée sur un patron envoyé du Caire ou de Constantinople [2]. »

L'orfèvrerie et la bijouterie italiennes semblent aussi avoir joui d'une certaine réputation en Orient. Raguse y importait des objets d'or ou d'argent, artistement travaillés [3]. Signalons d'autre part la présence, en Égypte, d'un orfèvre flamand : le dominicain Félix Faber d'Ulm, qui visita la Terre Sainte en 1483, rencontra au Caire un orfèvre de Malines, nommé François, propriétaire d'une boutique dans cette ville [4].

Au XVIe siècle encore, Venise fournit à la cour de Constantinople des pièces d'orfèvrerie d'une richesse exceptionnelle. En 1531 les orfèvres vénitiens Vincenzo Levriero et Luigi Carolini exécutèrent un casque en or, couvert de pierres précieuses, d'une valeur de 100 000 ducats, qu'ils destinaient au sultan. On envoya en même temps à celui-ci une selle et une housse non moins riches [5].

1. *Archivio veneto*, 1886, p. 280.

2. *Venise. Ses Arts décoratifs, ses Musées et ses collections*, p. 198.

3. Heyd, t. II, p. 345.

4. Schefer, *Le Voyage d'outre-mer de Jean Thénaud*. Paris, 1884, p. XXIII, XXVI, XXX.

5. Urbani de Gheltof, *Les Arts industriels à Venise*, p. 41-43. Molinier, *Venise*, p. 246.

Les tapisseries surtout éveillaient d'ardentes convoitises chez les Orientaux, si accessibles, dès la plus haute antiquité, à l'appréciation des merveilles de l'art textile. Seulement, ici, c'étaient les Flamands, non les Italiens, qui entraient en scène. Dès 1396, nous raconte-t-on, à la suite de la bataille de Nicopolis, on envoya à Bajazet I[er] pour la rançon de plusieurs seigneurs français faits prisonniers à cette malheureuse journée, des tapisseries d'Arras, représentant l'*Histoire d'Alexandre*, des serges de Reims, des toiles de Hollande et de Cambrai : « Et fut sçu et demandé à messire Jacques de Helly quels joyaux on pourrait transmettre et envoyer de par le roi de France au dit roi Basaach qui mieux lui pussent complaire, afin que le comte de Nevers et tous les autres seigneurs qui prisonniers estoient en vaulsissent mieux. Le chevalier respondit à ce et dit que l'Amorath prendroit grand plaisance à voir draps de haute lisse ouvrés à Arras en Picardie, mais qu'ils fussent de bonnes histoires anciennes... Aecques tout, il pensait que fines blanches toiles de Rheims seraient de l'Amorath et de ses gens recueillies à grand gré, et fines escarlates ; car de draps d'or et de soie, en Turquie, le roi et les seigneurs avaient assez et largement; et prenaient en nouvelles choses leur esbattemens et plaisances[1]. »

Cette admiration pour les merveilleux produits de la haute-lisse ne semble pas avoir diminué avec le temps. Au XVI[e] siècle encore, en 1553, le peintre Couke d'Alost fonda avec succès à Constantinople une fabrique de tapisseries[2].

Si j'en croyais des amis aussi obligeants qu'autorisés, j'étendrais mes investigations à la Perse, à l'Inde, voire à la Chine, avec des chances sérieuses de trouver plus d'un indice de la propagande exercée par la Renaissance jusque dans ces contrées lointaines. Mais j'avoue que je ne me sens pas suffisamment aguerri pour tenter une expédition de ce genre et que je craindrais de voir à tout instant le sol se dérober sous mes pas. Nul doute que nos érudits orientalistes de Paris, MM. Schefer, Barbier de Meynard, Henri Cordier, Hartwig, Derenbourg, pour peu qu'ils consentent à porter leur attention sur ce point, ne parviennent à découvrir une infinité d'autres emprunts faits par l'Orient à la Renaissance italienne du XV[e] siècle : telle est en

1. Francisque-Michel, *Recherches sur le Commerce, la Fabrication et l'Usage des étoffes de soie, d'or*, etc., t. I, p. 97-98.

2. Voy. l'*Histoire de la Tapisserie en Italie*, p. 30 (Paris, Dalloz, 1884).

effet la période dans laquelle je me suis imposé de renfermer la présente étude. Pour moi, absolument incompétent en ces matières, je n'ai eu d'autres ambition que de réunir ici quelques notes prises au cours de mes lectures et d'esquisser, pour l'Empire turc, ce que l'on pourrait appeler les données du problème.

EUGÈNE MÜNTZ.

(La suite prochainement.)



LE

MUSÉE DES ANTIQUES

A VIENNE

(TROISIÈME ARTICLE[1]).

LE MAUSOLÉE DE TRYSA



Une masse montagneuse profonde de vingt lieues, dont les contreforts escarpés plongent dans une mer semée d'îlots et que dominent des pics neigeux élevés de plus de trois mille mètres, telle est la Lycie, l'ancien royaume de Sarpédon, que l'on a nommée souvent la Suisse anatolienne, oubliant que la Lycie ne compte point de lacs et que ses montagnes ne donnent pas naissance à de grands fleuves. La seule vallée un peu considérable est celle du Xanthos, qui se jette dans la mer au-dessous de la ville du même nom. Cette région très boisée, d'un accès pénible, resta longtemps fermée aux influences du dehors. La population indigène, les *Termiles* d'Hérodote, appartenait sans doute au grand rameau pélasgique qui couvrit l'Asie Mineure et la Grèce avant l'époque de la suprématie des Aryens. Les Lyciens avaient une langue et un alphabet à eux, dont les monuments exercent depuis longtemps, sans grand résultat, la perspicacité des linguistes. Le régime politique du pays était celui qui convient à des contrées alpestres, où les communications sont difficiles, la centralisation impossible, mais où l'esprit de solidarité est attisé par l'amour de l'indépendance : c'était une fédération de

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VI, pages 278-298, et 468-483.

petites cités, ou plutôt de cantons, obéissant à des princes de l'aristocratie indigène qui se réclamaient d'ancêtres fabuleux.

C'est seulement vers l'époque de l'ère chrétienne, lorsque la Lycie devint province romaine, que l'intérieur du pays s'ouvrit largement à l'hellénisme. Jusque-là, bien que les princes lyciens eussent souvent appelé chez eux des artistes grecs, la Lycie avait conservé le cachet de sa civilisation particulière. Ce caractère est surtout sensible dans les tombeaux, qui représentent pour nous toute l'ancienne architecture du pays. Les tombeaux lyciens, à l'exception des simples niches creusées dans le roc et de quelques tours, dérivent tous de la construction en bois, naturellement en faveur dans cette province richement boisée, dont les forêts sont encore aujourd'hui la principale source de revenu. On a dit avec raison que la tombe lycienne était une maison en charpente pétrifiée. Tantôt on ne trouve que des façades appuyées à la paroi calcaire, tantôt ce sont de grands sarcophages à couvercle ogival, habitations des morts faites à l'image de celles des vivants, mais dans une matière plus durable. Cette préoccupation de la durée des sépultures a été plus vive chez les Lyciens que chez la plupart des autres peuples de l'antiquité. Quand ils ne les creusaient pas dans le roc à des hauteurs presque inaccessibles, ils leur donnaient une solidité qui les a conservées jusqu'à nous malgré les siècles. La Lycie est le pays des tombes par excellence, celui aussi où la religion funéraire s'est développée le plus tôt. Ces formules prohibitives par lesquelles on protège une tombe contre la spoliation ou l'usurpation, c'est en Lycie qu'elles ont pris naissance et c'est de là qu'elles ont passé en Grèce et en Italie, où on ne les trouve guère en usage qu'à l'époque romaine. Quand même nous ne saurions rien touchant la langue et les mœurs propres aux Lyciens, l'étude de leurs tombes, qui subsistent au nombre de plusieurs centaines, suffirait à porter témoignage de l'originalité de ce peuple et à lui assigner une place à part dans l'histoire de la civilisation en Anatolie.

I

La découverte archéologique de la Lycie ne remonte qu'à une cinquantaine d'années. Elle fut surtout l'œuvre d'un intelligent touriste anglais, sir Ch. Fellows, qui publia les relations de ses voyages en 1839 et 1841. Activement poussée d'abord par des hommes comme



VUE D'ENSEMBLE DU MAUSOLÉE DE TRYSA (LYCIE.

(D'après un lavis de M. Niemann).

Texier, Schœnborn, Forbes, Daniell et Ross, l'exploration de ce pays s'arrête brusquement vers 1845 : il semblait que la tâche fût achevée quand sur bien des points tout restait à faire. Aussi, lorsque après le retour de l'expédition autrichienne de Samothrace, on se mit en quête d'un nouveau terrain propice à des découvertes, M. Benndorf, le savant professeur d'archéologie à l'Université de Vienne, n'eut pas de peine à faire valoir auprès du ministre compétent les titres exceptionnels de la Lycie. Telle fut l'origine de la mémorable campagne de 1881, conduite par MM. Benndorf et Niemann avec le concours de plusieurs jeunes savants, et qui nous a valu un des plus beaux ouvrages dont l'archéologie contemporaine puisse s'enorgueillir[1]. Ce n'est pas le lieu d'insister sur tous les résultats de ce voyage, également fécond pour l'épigraphie, l'histoire de l'art, la géographie et l'anthropologie[2] : nous devons nous contenter d'en mettre en lumière le plus important, l'acquisition, par le Musée de Vienne, des bas-reliefs du mausolée de Trysa. Cette acquisition, qui se heurtait à toutes sortes d'obstacles, fut le fruit de nouvelles missions remplies en 1882 et 1883, où les archéologues autrichiens eurent à se louer du concours de deux vaisseaux de guerre, le *Taurus* et la *Pola*, et de l'indomptable énergie d'un ingénieur, M. Knaffl Lenz de Fohnsdorf. Aujourd'hui que tout est en sûreté dans la cour et dans le rez-de-chaussée du Musée des Antiques, pense-t-on assez au dévouement, à l'inébranlable persévérance que cette belle conquête archéologique a exigés? L'histoire de la découverte et du transfert du mausolée de Trysa est du reste assez intéressante pour mériter d'être racontée, indépendamment des motifs d'équité qui font un devoir à la science de ne pas oublier ses pionniers et ses héros.

II

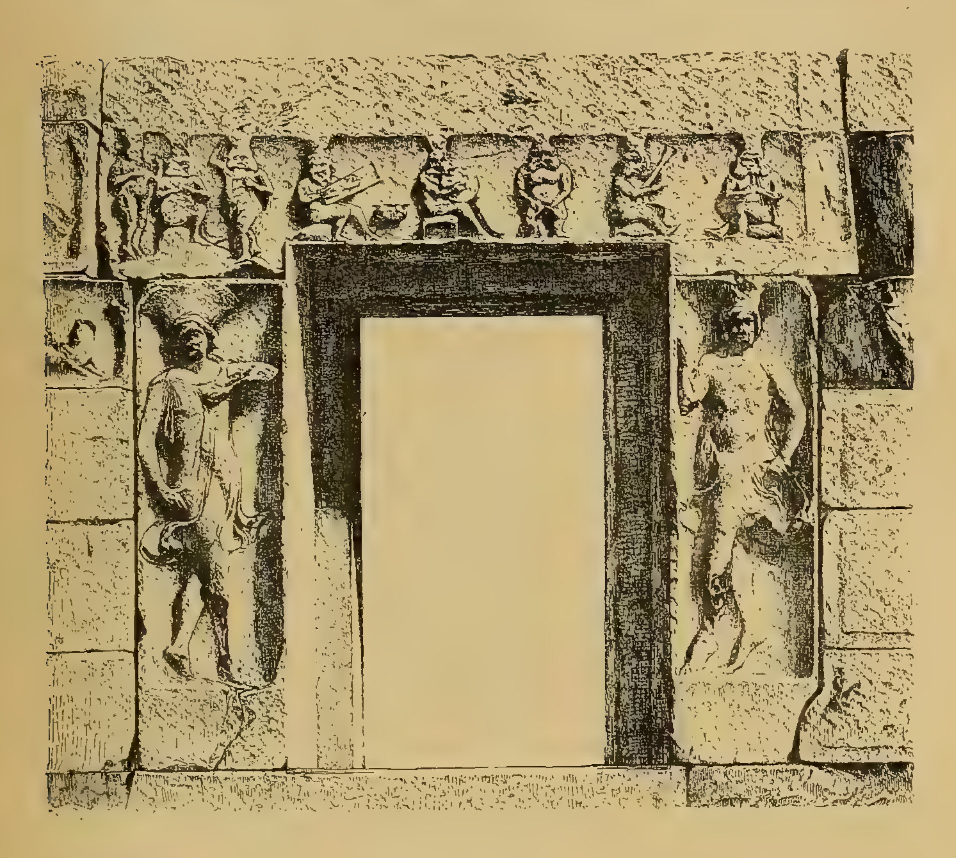
Ce fut, en effet, un héros de la science que l'Allemand Schœnborn, auquel est due la découverte du mausolée de Trysa[3]. M. Benndorf a

1. *Reisen in Lykien und Karien*, 1884 et 1889, 2 vol. in-fol., avec nombreuses héliogravures et vignettes.

2. Voir notre article dans la *Revue critique*, 1889, I, p. 107.

3. Pour tout ce qui suit, je renvoie à la publication de MM. Benndorf et Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, avec 34 pl., et à trois articles de M. G. Hirschfeld dans la *Berliner Philologische Wochenschrift*, 1889, p. 1421, 1453; 1891, p. 1004. Voir aussi notre article dans la *Revue critique*, 1889, II, p. 221.

publié son portrait : figure de savant et d'ascète, au regard interrogateur, à l'expression tout ensemble douce et énergique, singulier mélange d'enthousiasme et de réflexion. Humble professeur au gymnase de Posen, il s'était passionné pour les études géogra-



PORTE DU MAUSOLÉE DE TRYSA.

(Musée impérial de Vienne.)

phiques en écoutant les leçons de Karl Ritter; dès que les circonstances le lui permirent, il partit pour Smyrne avec le jeune Kiepert, alors dans sa vingt-troisième année, et un entomologiste, le Dr Löw. A Smyrne, on se sépara; Schœnborn commença seul, avec un courage à toute épreuve, l'exploration de la région encore inconnue qui sépare la Lycie de la Carie. Presque tous les voyageurs, avant lui, s'étaient préoccupés surtout de découvrir des sculptures et des inscriptions : Schœnborn se montra véritablement géographe en cherchant de préférence, au prix des plus cruelles fatigues, à reconnaître la configuration du pays, le cours des

rivières, l'entre-croisement des montagnes et des vallées. Arrivé à Adalia, en plein hiver, il n'y trouva point de bateau pour passer à Rhodes et résolut de se rapprocher de la grande île en suivant la côte. Mais, entre Myra et Antiphellos, il n'existe pas de route sur le littoral : force lui fut de s'engager, en plein décembre, dans le massif escarpé qui forme la bosse méridionale de la Lycie.

C'est au cours de ce voyage qu'il découvrit, sur un des points les plus élevés du plateau de Dembré, à 866 mètres au-dessus de la mer, dont elle n'est éloignée que de quatre kilomètres à vol d'oiseau, une petite ville lycienne, aujourd'hui *Gjölbaschi*, jadis *Trysa*, dont l'emplacement était marqué par un vaste mausolée encore presque intact, autour duquel s'élevaient de grands sarcophages [1]. Le journal de voyage de Schœnborn n'a jamais été publié et paraît avoir disparu, mais Ritter, qui en eut communication, fit entrer la description de Gjölbaschi dans le second volume de sa *Géographie de l'Asie Mineure* [2]. Schœnborn fut vivement frappé par les sculptures du mausolée qu'il venait de découvrir : « C'est la guerre de Troie que j'avais devant moi, l'œuvre d'Homère figurée par une main antique, et j'avoue que je ne pouvais en rassasier mes yeux... Je n'hésite pas à dire que ces reliefs, placés à une hauteur convenable, seraient un véritable ornement pour le plus riche Musée et je suis aussi persuadé que si quelqu'un les transportait en Europe, il pourrait trouver un bénéfice important à les revendre. » En 1851, dans une lettre à Falkener, Schœnborn écrivait : « La vue qui s'offre du mausolée est la plus admirable que j'aie jamais contemplée. A l'est, le regard s'étend vers un lointain promontoire; au-dessous est la mer, semée d'une rangée d'îles rocheuses; au nord et à l'ouest s'élèvent des rangées superposées de montagnes, tandis que le premier plan est d'une imposante grandeur. » Après avoir donné à son correspondant anglais une description sommaire du mausolée et de ses sculptures, dont il s'abstenait de préciser l'emplacement, Schœnborn ajoutait que son plus vif désir était de pouvoir en obtenir des dessins. Ce vœu ne fut jamais réalisé. Le directeur du Musée de Berlin, Olfers, averti par Schœnborn, avait mis à sa disposition un crédit assez considérable; mais le voyageur n'en reçut la nouvelle qu'au moment où son congé expirait, car, à peine remis de ses fatigues, il s'était de nouveau

1. Le mieux conservé, portant les noms de Dereimis et d'Aeschylos, a été placé dans la cour intérieure du Musée de Vienne. Un autre a été cédé par l'Autriche au Musée de Constantinople (*Reisen*, t. II, pl. II, p. 16).

2. Ritter, *Die Erdkunde, Kleinasien*, t. II, p. 1136-1141.



LE QUADRIGE DU FONDATEUR ET BELLÉROPHON.

(Bas-reliefs de Trysa au Musée impérial de Vienne.)

enfoncé dans l'intérieur du pays, d'où il ne retourna vers la côte qu'à la fin de mai 1842. Chose étrange! Précisément à cette époque, des officiers de la marine britannique s'occupaient de lever la carte de la Lycie; ces officiers, pourvus de tous les moyens qui manquaient au pauvre Schœnborn, étaient des hommes consciencieux et savants; or, le mausolée de Trysa échappa à leurs explorations et, depuis Schœnborn jusqu'à l'expédition autrichienne de 1881, personne ne revit ce monument qui est à une heure seulement de la côte! Cela peut donner une idée des difficultés que présente, en Lycie, l'enchevêtrement confus des chaînons de montagnes, coupés par de profondes vallées. Qui sait, aujourd'hui même, si d'autres mausolées aussi considérables ne se cachent pas sur quelque plateau inexploré?

Schœnborn était né sous une mauvaise étoile. Vers la fin de 1851, il retourna en Lycie, emportant un lourd daguerréotype; mais tous ses efforts pour photographier les bas-reliefs échouèrent. Malade et découragé, il reprit son enseignement à Posen et mourut au mois de septembre 1857, laissant à quelques amis seulement, comme Ritter et M. Kiepert, le secret des immenses services qu'il avait rendus à la géographie de l'Asie Mineure.

III.

Excellent harpiste, au dire de ceux qui l'ont connu, Schœnborn ne savait pas tenir un crayon. N'ayant rapporté aucun croquis du mausolée de Trysa, il devait en être cru sur parole; aussi des doutes sur l'exactitude de sa description commencèrent bientôt à s'élever dans quelques esprits, d'autant plus qu'on ne possédait, sur l'emplacement même de Gjölbaschi, que les indications assez vagues recueillies par Ritter. Au mois d'août 1881, M. Benndorf et ses compagnons eurent toutes les peines du monde à retrouver le monument : un instant, ils se demandèrent s'il n'avait pas complètement disparu [1]. Ils étaient sur le point d'abandonner la partie lorsqu'un vieux Turc vint leur déclarer qu'il connaissait le chemin pour aller aux « hommes de pierre » vainement cherchés. M. Benndorf, qui est poète à ses heures, a décrit avec une émotion communicative la joie de sa petite caravane quand elle se trouva enfin au pied du mausolée de Trysa. L'ère des tâtonnements était close, mais celle des difficultés commençait.

1. *Reisen in Lykien*, t. I, p 28.

C'est par une chaleur torride, à la fin de juillet 1882, qu'on entreprit la plus pénible de toutes les opérations, le transport des bas-reliefs de Trysa jusqu'à la côte. Il fallut construire une longue route décrivant dix-huit lacets et procéder par petites étapes nocturnes, au moyen de traîneaux attelés d'hommes et de bœufs, souvent au milieu de la plus profonde obscurité. Un grand sarcophage et la porte du mausolée firent le désespoir des travailleurs : c'est à peine si on put leur faire franchir trois à quatre cents mètres dans une nuit. On finit par y renoncer et le transfert de ces masses énormes n'eut lieu que l'année suivante, non sans donner lieu à un sérieux accident[1]. Toutes






IMAGES DU DIEU BÈS, D'APRÈS DES MONUMENTS ÉGYPTIENS.

les autres sculptures étaient amarrées, le 19 septembre au soir, sur un bâtiment du *Lloyd* autrichien, la *Junon;* le 28 septembre elles arrivaient à Trieste et, au commencement d'octobre, à Vienne. Quand on lit la relation détaillée de ces opérations périlleuses[2], on regrette moins pour Schœnborn qu'il n'ait pas été mis à même de les entreprendre : le malheureux professeur de Posen, avec les 6,000 *thalers* que le Musée de Berlin lui offrait, aurait pu démolir le Mausolée et se tuer lui-même avant d'en rapporter un seul bloc dans son pays.

IV.

Trysa n'est pas mentionnée par les auteurs : le nom de cette petite localité a été déchiffré sur une inscription. Au v[e] siècle avant J.-C., elle appartenait à un dynaste local, fort épris, à ce qu'il semble, de l'art attique, comme l'étaient alors les princes du Bosphore

1. Le linteau de la porte tomba d'une grande hauteur et se brisa en morceaux. La plupart des fragments, rapportés à Vienne, ont pu néanmoins être rajustés.

2. *Archäologisch-epigraphische Mittheilungen*, t. VI, p. 242-252.

et comme le Carien Mausole le fut plus tard. C'est ce prince, dont nous ignorons le nom, qui fut enseveli dans le grand sarcophage placé à l'intérieur de l'enceinte, dont l'expédition autrichienne n'a laissé à Trysa que les assises inférieures.

Il n'y a pas de marbre en Lycie : on s'y servait d'une pierre calcaire facile à travailler, dont la surface a malheureusement souffert par les influences atmosphériques. Aussi les sculptures de Trysa, lorsqu'on les voit au Musée de Vienne, sont-elles, au premier abord, une déception; bien souvent, le contour seul des figures est encore reconnaissable et la décoration polychrôme, qui devait suppléer aux insuffisances du modelé, a partout et complètement disparu. Mais quand l'œil s'est familiarisé avec l'aspect rugueux et crevassé de ces pierres, quand, de la recherche infructueuse du détail, on s'est élevé à la considération de l'ensemble, l'impression change et l'indifférence fait bientôt place à l'admiration. Malgré des inégalités inévitables dans un aussi grand travail, qui fut sans doute confié à plusieurs mains, on sent une œuvre apparentée à la frise du Parthénon, aussi variée, peut-être plus riche en épisodes pittoresques, rachetant les défectuosités de la matière par la science et la bonne entente de la composition. Schœnborn avait bien raison de dire que les bas-reliefs de Trysa méritaient de devenir l'ornement d'un riche Musée; s'ils n'en sont pas la partie la plus attrayante, ce sont eux qui, dans la collection de Vienne, représentent de la manière la plus complète la grande tradition de l'art attique.

L'*Héroon* offre l'aspect d'un carré irrégulier, dont les angles sont à peu près orientés dans la direction des points cardinaux. La longueur des côtés varie entre 19 et 24 mètres (en chiffres ronds). La face principale est tournée du côté de la mer, c'est-à-dire vers le sud-est; la face de l'ouest s'appuie à la colline qui portait la citadelle; au nord, le péribole empiète légèrement sur le mur d'enceinte de l'acropole, qui remonte probablement au VIe siècle. Vu l'inégalité du terrain, les murs du péribole n'ont pas une hauteur uniforme; à l'intérieur, elle est en moyenne de 3 mètres. Lorsque l'expédition autrichienne arriva à Trysa, le mur de l'ouest seul était encore à peu près intact; celui du nord présentait une grande lacune au milieu, et il ne restait que les assises inférieures du mur oriental. De nombreux blocs, détachés du monument, gisaient épars à l'intérieur, disséminés sous une luxuriante végétation. Le géologue attaché à la mission, M. Tietze, a prouvé que cette destruction n'était pas l'œuvre des hommes, mais d'un tremblement de terre qui a dû sur-





LE MEURTRE DES PRÉTENDANTS DE PÉNÉLOPE ET LA CHASSE DE CALYDON.

(Bas-reliefs de Trysa au Musée impérial de Vienne.)

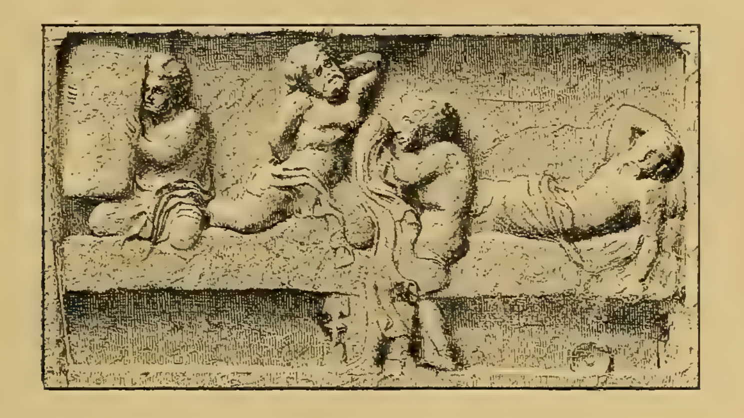
venir vers la fin de l'empire romain. Trysa n'est cependant devenue déserte qu'après le commencement du moyen âge, car on y a trouvé les restes d'une chapelle chrétienne et beaucoup de monnaies byzantines en cuivre. Mais, à aucune époque, elle n'a été autre chose qu'une bourgade. Les maisons, dont il subsiste des traces sur la pente de la colline, étaient petites, contenant au plus deux chambres avec une citerne. On a aussi constaté l'existence d'une *agora* ou marché, sur un des côtés duquel s'élevait un temple ionique, le tout dans de très modestes proportions.

A l'angle nord-est du péribole se dressait un colossal sarcophage, dont il ne subsiste que des fragments. Ce sarcophage était placé obliquement, avec ce dédain de la symétrie qui caractérise souvent l'art classique, malgré le préjugé contraire dû à l'étude exclusive de l'art romain. Mais ce sarcophage n'était probablement pas isolé à l'intérieur du péribole; il y avait aussi de légères constructions en bois, destinées à la célébration des banquets funéraires et à la demeure des gardiens. Lors de la découverte de l'*Héroon*, le terrain était couvert, tant au dedans qu'au dehors, d'un fouillis d'arbustes qu'on eut grand'peine à faire disparaître; dans l'antiquité, il est certain que l'intérieur de l'enceinte présentait l'aspect d'un beau jardin ombragé de grands arbres. Tel était, d'après Arrien, le tombeau de Cyrus à Pasargade. Le roi de Perse y reposait dans une tour quadrangulaire, taillée dans le roc, qui contenait une chambre sépulcrale; tout autour régnaient de hautes futaies et des gazons verdoyants arrosés par des rigoles. Le tout était protégé par un mur d'enceinte; près de la tour s'élevait la maison des gardiens du tombeau, prêtres héréditaires institués par Cambyse, qui sacrifiaient tous les ans un cheval aux mânes de Cyrus. Une inscription d'Apollonia en Pisidie, commentée par M. Waddington [1], nous montre en ce lieu un tombeau entouré de portiques, de jardins et de demeures pour les prêtres; le tombeau était orné des images du constructeur du monument et des membres de sa famille. D'autres inscriptions mentionnent, auprès de tombes illustres, des salles de festin destinées aux repas funèbres. Ces renseignements permettent de compléter les indications fournies par les fouilles et de reconstituer par la pensée l'*Héroon* de Trysa tel qu'il était vers la fin du ve siècle avant notre ère.

Le mur de l'*Héroon* est construit en pierres taillées irrégulièrement, les unes rectangulaires, les autres trapézoïdales. Les trois murs

1. *Inscriptions d'Asie Mineure*, n° 1195 *a*.

libres se composent de deux rangées ou parois de pierres, juxtaposées verticalement sur plusieurs assises et réunies en haut par des dalles de faîtage épaisses de 0^m,34. Le mur de l'ouest, qui s'appuie à la colline, ne présente qu'une rangée de pierres adossée à un blocage polygonal. La frise sculptée, dont la hauteur moyenne est de 1^m,10, occupe les deux assises supérieures à l'intérieur du mausolée; sur le mur du sud, la paroi extérieure est également historiée, détail qui, joint à la présence de la porte d'entrée sur cette face, prouve qu'elle était tournée vers la ville. La porte, dont la situation était déterminée



ÉPISODE DU MEURTRE DES PRÉTENDANTS DE PÉNÉLOPE.

(Bas-relief de Trysa au Musée impérial de Vienne.)

à l'avance par le tracé d'un sentier abrupt, n'est pas exactement au milieu de la face méridionale; le seuil, plus élevé que le terrain environnant, était probablement accessible par un escalier. Cette porte, haute de 2^m,15, se compose de blocs énormes qui encadraient des vantaux de bois dont les trous d'insertion sont encore visibles; elle pouvait être fermée à la fois du dedans et du dehors.

V.

Il est difficile de donner un aperçu d'ensemble de la décoration sculpturale de cet édifice, où la frise, dont il ne manque qu'un septième, se développait sur une longueur de 108 mètres, couvrant une surface de 120 mètres carrés et comprenant, outre de nombreux accessoires, 581 figures, dont 468 hommes et femmes, 50 chevaux, etc. Deux planches récapitulatives ont été publiées par M. Benndorf,

mais il est malheureusement impossible de les reproduire sans les réduire à l'excès. Contentons-nous donc des indications suivantes qui, lues le crayon à la main, peuvent tenir lieu d'une sorte de programme pour l'intelligence de ce qui suit.

1° *Mur du sud, face externe.* Au milieu, porte surmontée de quatre *protomés* de taureaux, entre lesquelles sont sculptées une tête de Gorgone et des rosaces. Au-dessus du linteau il y avait probablement une figure ailée en marbre, dont on a retrouvé des fragments, et deux trépieds en bronze, dont les trous de scellement subsistent seuls. A droite de la porte, sur deux registres superposés, sont figurées la guerre des Sept contre Thèbes et la bataille livrée par les Grecs aux Troyens auprès de leurs vaisseaux devant Troie. A gauche, un combat de Grecs contre les Amazones surmonte un combat de Centaures contre des Lapithes.

2° *Mur du sud, face interne.* De part et d'autre de la porte, deux grands danseurs; sur le linteau, des figures grotesques, destinées à conjurer le mauvais œil. A droite, sur la paroi, le meurtre des prétendants de Pénélope et la chasse de Calydon, occupant deux registres superposés. A gauche, des scènes de banquets sur deux registres, séparés de la porte par deux autres registres placés à un niveau supérieur et présentant, l'un, le prince de Trysa conduisant un quadrige, l'autre, Bellérophon combattant la Chimère.

3° *Mur du nord, face interne.* Sur deux registres, de gauche à droite, l'enlèvement des filles de Leucippe par Castor et Pollux, une chasse, une Centauromachie.

4° *Mur de l'ouest, face interne.* De gauche à droite, bataille sous les murs de Troie, prise de cette ville, combat d'Achille contre les Amazones, sur deux registres.

5° *Mur de l'est, face interne.* Il ne reste que des fragments d'une Centauromachie, d'une série de reliefs représentant les exploits de Thésée et des banquets.

Toutes ces figures, sauf les taureaux et les danseurs qui ornent la porte, sont d'un relief très peu accusé; presque toutes sont vues de profil. Les pierres ont été décorées alors qu'elles étaient déjà en place et leurs encadrements ont été souvent utilisés pour les accessoires, arbres, colonnes, tours, etc. Le fond est partout inégal et d'une profondeur variable, qui peut atteindre $0^m,11$ et ne dépasse pas en général $0^m,04$. L'artiste commençait par creuser la silhouette de sa figure et la modelait ensuite, sans toujours prendre la peine d'arrondir les arêtes vives qui fixaient la mise en place. Le modelé,

d'ailleurs, est partout sommaire; les doigts des pieds ne sont jamais dessinés, les oreilles ne le sont que rarement. La nature poreuse de la pierre obligeait d'éviter les indications condamnées à bientôt disparaître : c'est pourquoi aussi les draperies ne sont pas détaillées et présentent des plis assez raides. La décoration polychrôme devait jouer un rôle important; sur d'autres bas-reliefs lyciens, ceux du monument dit des Harpyes par exemple, on a constaté l'emploi du rouge et du bleu. Les lettres de quelques inscriptions lyciennes, qui



ULYSSE TUANT LES PRÉTENDANTS DE PÉNÉLOPE.

(Peinture d'un vase de Corneto au Musée de Berlin.)

se sont trouvées à l'abri de la pluie, sont alternativement bleues, rouges et vertes. Mais la peinture et la plastique devaient s'associer assez capricieusement à Trysa; ainsi, dans les quadriges, la roue antérieure n'est sculptée qu'aux trois quarts, la partie restante ayant été indiquée au pinceau, et parmi les armes et les attributs, les uns sont modelés, les autres devaient être peints, sans qu'on puisse saisir les motifs de cette différence de traitement.

Malgré les dégradations que l'air de la mer a fait subir à la surface, surtout au nord et au sud, le charme de la composition est resté intact : on se trouve comme en présence des cartons d'une grande peinture dont l'original aurait disparu. Il faut distinguer, dans ce vaste ensemble, les motifs purement décoratifs, qui auraient pu orner tout autre édifice, de ceux qui présentent quelque relation

avec le monument lui-même et la personnalité de son constructeur. C'est par ces derniers que nous commencerons notre étude.

VI.

Les quatre *protomés* de taureaux ailés qui ornent le linteau de la porte à l'extérieur sont séparés par deux rosaces et une tête de Gorgone, placée exactement au milieu; au-dessous sont figurés deux groupes, formés chacun d'un homme et d'une femme assis sur des fauteuils et se faisant face. Les petites servantes placées auprès des femmes et les animaux domestiques qui complètent le tableau en marquent le caractère familier : il s'agit sans doute des membres de la maison royale de Trysa. A l'intérieur, les montants portent deux figures de danseurs en grandeur naturelle, vêtus de tuniques transparentes et s'avançant sur la pointe des pieds, à la manière des anges du Pérugin. Le haut du corps est vu de face, le bas de profil. Les huit figures grotesques placées sur le linteau exécutent un concert : c'est l'orchestre qui règle les pas des danseurs. Comme ces derniers, elles portent toutes une coiffure élevée, analogue au *polos* que l'art grec, à l'exemple de l'art oriental, prête à certaines divinités comme Cybèle. A cet ensemble se rattachent encore trois bas-reliefs, dont le premier continue sur la gauche celui des musiciens, tandis que les deux autres sont placés au-dessous, à la hauteur de la tête des danseurs. Le premier représente un quadrige galopant à droite, conduit par un éphèbe armé vers lequel se tourne son aurige. Le timon, une partie de la roue, les harnais, les rênes et la queue du premier cheval n'étaient indiqués que par la peinture. Au-dessous on voit Bellérophon monté sur Pégase, qui combat la Chimère, puis un guerrier emportant une figure juvénile coiffée d'un bonnet phrygien. Cette scène, comme la précédente et bon nombre de celles qui suivent, est délimitée par deux troncs d'arbre qui dissimulent l'encadrement des grands blocs.

Le quadrige que nous venons de décrire se retrouve sur d'autres sarcophages lyciens de grande dimension; à quelques détails près, c'est le même modèle qui a été repété chaque fois. Celui qui conduit le char n'est autre que le mort héroïsé, représenté dans l'appareil de la puissance militaire, comme les chevaliers en armure sur les tombes du moyen âge. Le motif de Bellérophon tuant la Chimère est d'autant plus à sa place en Lycie que ce pays passait pour le

théâtre de l'exploit du héros grec, devenu plus tard le roi de toute la contrée. Les petits-fils de Bellérophon sont les chefs des Lyciens devant Troie, Sarpédon et Glaucos. Or, ces noms sont très fréquents en Lycie et portés par de grands personnages, comme le montrent des inscriptions trouvées surtout dans la région de Trysa. Certaines familles nobles rapportaient leur origine à Bellérophon et le constructeur du monument de Trysa appartenait sans doute à l'une d'elles; ainsi le bas-relief que nous venons de décrire avait comme une signification héraldique. Quant au troisième bas-relief, il comporte certainement une explication analogue, mais elle reste encore à découvrir. Avis aux Œdipes!

Les taureaux ailés, les grands danseurs et les musiciens sont plutôt asiatiques qu'helléniques : c'est dans ces figures seules que s'affirme le caractère oriental du mausolée. Étrangers à l'Égypte, les taureaux ailés sont fréquents en Assyrie, où ils sont placés, comme des gardes, à l'entrée des palais, des temples ou des enceintes de villes. Tout le monde connaît, au Louvre, les taureaux ailés androcéphales qui gardaient les portes du palais de Sargon à Khorsabad. Ce motif, popularisé par les cachets et les tissus, pénétra en Judée, en Cappadoce, en Asie Mineure, en Perse, en Inde; on le trouve employé à la décoration de chapiteaux à Persépolis et à Éphèse, à celle d'un entablement de Délos, plus tard à Ravenne. Le taureau ailé, ou seulement la *protomé* de taureau, figure aussi sur les monnaies lyciennes vers l'an 400 avant Jésus-Christ.

Les danseurs se voient plus d'une fois sur les monuments figurés de la Lycie et l'on peut rappeler que les statuettes analogues sont fréquentes parmi les terres cuites funéraires. La haute couronne que portent les statues de Trysa est le *calathos*, nom que l'on donnait également à la danse religieuse où cette couronne servait d'accessoire. Dans un curieux passage[1], Plutarque rapporte que les Lyciens portaient le deuil « en vêtements féminins »; M. Benndorf a ingénieusement supposé qu'il fallait mettre ce texte en relations avec l'aspect ambigu des danseurs qui ornaient la porte de Trysa.

En revanche, l'orchestre de musiciens grotesques est tout à fait isolé dans la plastique lycienne : c'est un emprunt fait à l'Égypte. La cinquième figure à partir de la gauche est identique aux images égyptiennes du dieu Bès, sur lequel M. Krall a écrit une savante monographie, insérée dans la publication de M. Benndorf. Voici, en

1. Plutarque, *Consolation à Apollonius*, XXI, 7.

résumé, les faits et les hypothèses qu'il y expose. Bès est un nain barbu, aux grandes oreilles, aux jambes torses, muni d'une queue et parfois d'une peau de grand félin, presque toujours vu de face — comme la Gorgone grecque — et dans une attitude immodeste. La plupart des savants de notre temps ont considéré Bès comme un dieu arabe, importé en Égypte vers le x[e] siècle et de là en Phénicie et en Grèce, où ses pérégrinations et ses transformations ont été étudiées par M. Heuzey [1]. Le nom de Bès paraît désigner une espèce de gros chat. M. Krall a montré qu'on le trouve déjà au xv[e] siècle et que l'hypothèse de sa provenance étrangère est une erreur. Bès est le gardien et le protecteur du jeune dieu solaire; par sa musique, sa danse et ses attitudes grotesques, il est chargé de le distraire, en même temps que de le mettre à l'abri des influences fâcheuses. C'est donc, dans le monde des dieux, l'équivalent des nains domestiques que les grands seigneurs égyptiens entretenaient auprès d'eux. Bès a sa parèdre féminine, car les anciens ne se figuraient pas volontiers un dieu sans une déesse correspondante. La parèdre de Bès, suivant M. Krall, est la déesse à tête d'hippopotame que Plutarque appelle Thuéris. Mariette a fait observer que les images de cette déesse se trouvent souvent dans les ruines des maisons, où elles étaient placées comme phylactères. Bès et Thuéris étaient encore l'un et l'autre les protecteurs des nouveau-nés. Dans le symbolisme cosmographique des Égyptiens, Thuéris représente l'ouest et Bès l'orient; c'est Bès, en effet, qui salue le dieu Soleil à son entrée dans le monde. De là aussi la relation établie entre ce dieu et le pays de l'Est, le sud de l'Arabie, ce qui a donné lieu à la croyance de son origine exotique. La preuve, du reste, que cette divinité est bien autochtone, c'est sa présence dans le Livre des Morts, où Bès paraît comme un dieu vengeur, châtiant les méchants. Ces différentes conceptions du dieu nain eurent pour effet qu'on le représenta plusieurs fois sur les mêmes monuments, avec des attributs divers. D'autre part, dès l'époque des Ramessides, l'idée se répandit chez les Égyptiens que la divinité était une, mais qu'elle portait des noms différents. De là une tendance au syncrétisme, qui, se reflétant dans les œuvres d'art, donne à la mythologie égyptienne de basse époque l'aspect chaotique qui a rebuté tant de chercheurs. Bès n'échappa point aux effets de cette tendance et prit successivement les attributs d'autres dieux. Ses images, ainsi altérées, s'introduisirent en Phénicie, où

1. Heuzey, *Bulletin de correspondance hellénique*, t. VIII, p. 161.

ce type servit à figurer des divinités indigènes d'un caractère analogue, en particulier les Patèques et les Cabires. C'est de la Phénicie plutôt que de l'Égypte qu'il s'est répandu dans le monde grec. Or, il y avait huit cabires phéniciens, et c'est précisément au nombre de huit que paraissent les musiciens grotesques sur le portail de Trysa. L'influence phénicienne sur la Lycie est attestée du reste non seulement par des noms géographiques, mais par une vieille



LES PRÉTENDANTS DE PÉNÉLOPE.

(Peinture d'un vase de Corneto, au Musée de Berlin.)

inscription araméenne découverte à Limyra. On peut ainsi expliquer d'une manière rationnelle un épisode au premier abord très bizarre de la décoration du mausolée.

VII.

Le meurtre des prétendants de Pénélope forme une belle composition de vingt-quatre figures. La scène se divise en deux parties, séparées par une cloison. A gauche, Pénélope en compagnie de ses femmes ; à droite, Ulysse et Télémaque s'élançant sur les prétendants qui sont couchés sur des lits de festin, dans un palais indiqué par des colonnes doriques. Entre Ulysse et les prétendants est placé un grand vase sur une base rectangulaire : c'est le cratère où l'on mélangeait l'eau et le vin. Ulysse est représenté tirant de l'arc, mais l'arc et les flèches, qui ont déjà frappé plusieurs prétendants,

étaient marqués par la peinture seule et ont disparu. Le groupe formé par Ulysse et Télémaque rappelle une sculpture célèbre du ve siècle, dont il existe une copie au Musée de Naples, l'*Harmodius et Aristogiton* d'Anténor. A gauche du groupe, un petit serviteur se dérobe par une porte. Les quatorze prétendants sont figurés avec une admirable variété d'attitudes [1]. Quelques-uns sont déjà morts, alors que d'autres luttent contre la douleur ou cherchent à se défendre en se servant d'un lit comme de bouclier. L'un d'eux présente une remarquable analogie avec le *Laocoon :* tant il est vrai que la sculpture antique n'a guère inventé de motifs nouveaux après cette merveilleuse fécondité du ve siècle ! La partie gauche n'est pas d'un art moins remarquable. Pénélope, reconnaissable à sa grande taille, est debout dans une attitude majestueuse, paraissant accueillir avec bonté une servante fidèle que lui présente la femme placée à sa gauche, peut-être la vieille intendante Euryclée. A droite du groupe, Ulysse, tenant un glaive et une torche, s'éloigne menaçant; il précède une servante qui paraît fuir avec rage et où l'on est disposé à reconnaître l' « impudente Melantho » d'Homère, objet des reproches de Pénélope. Celle qui la suit, dans une pose calme, mais attristée, est peut-être aussi une servante blâmée par sa maîtresse. Mais l'artiste, en prenant dans l'*Odyssée* les principaux éléments de sa composition, les a très librement combinés et modifiés ; c'est en vain que l'on voudrait faire du poème le commentaire perpétuel du bas-relief. Celui-ci, d'ailleurs, ne dérive assurément pas d'une manière directe des chants homériques, mais de représentations plus anciennes inspirées de ces chants. Cela est d'autant plus certain qu'une peinture d'un vase du Musée de Berlin, remontant aussi au ve siècle, montre des motifs identiques dans la scène du meurtre des prétendants; seulement, sur le vase, le nombre des personnages a été diminué par égard au peu d'espace disponible. On retrouve encore les mêmes motifs sur des urnes étrusques et des sarcophages romains dont les bas-reliefs sont souvent une dérivation altérée des modèles attiques. Ici, l'on pense naturellement à la peinture de Polygnote dans le *pronaos* d'Athéna Areia à Platées, où le grand peintre du ve siècle avait représenté, suivant Pausanias, l'histoire du meurtre des prétendants [2].

1. La scène répond assez exactement au passage connu de l'*Odyssée*, chant X, vers 6 et suivants.

2. Pausanias, IX, 1.

VIII.

La chasse de Calydon, qui est figurée au-dessous de cette scène, a pour centre le terrible sanglier, que Thésée menace de sa massue tandis que deux chiens l'attaquent à droite et à gauche. Parmi les chasseurs, on reconnaît, en face du sanglier, Méléagre, puis Pélée et la gracieuse Atalante tirant de l'arc. Sur la droite, un chasseur blessé est relevé par un camarade; plus loin, un personnage tire de l'eau d'un puits pour laver la blessure. A cet épisode correspond, sur la gauche, le groupe de deux chasseurs emportant un jeune homme hors de combat. Tout à gauche est un groupe admirable, un blessé qui s'éloigne soutenu par un de ses compagnons. Peu de scènes mythologiques ont été plus souvent figurées par l'art antique que la chasse de Calydon. En étudiant les œuvres de cette série qui remontent au ve siècle, un bas-relief en terre cuite de Milo et des peintures de vases, on est frappé, comme dans la scène précédente, de l'identité de certains motifs, preuve certaine de l'influence d'un original célèbre. Le beau groupe de gauche se retrouve sur la frise de Phigalie, le jeune homme puisant de l'eau sur un vase de Corneto appartenant au Musée Torlonia à Rome. Bien que le style paraisse plus libre que celui de la scène précédente, c'est encore dans l'école de Polygnote qu'on sera tenté de chercher le modèle dont le relief de Trysa est la plus belle réplique que nous connaissions. Mais il ne faut pas se méprendre sur le mot de *réplique*. Au ve siècle, les artistes ne copiaient pas; ils combinaient. Un sculpteur pouvait porter avec lui, dans ses carnets, des centaines de croquis faits par lui à Athènes ou à Delphes, en présence des chefs-d'œuvre qui ornaient les temples de ces villes. Arrivé en Lycie, il tirait de là une composition nouvelle, où il faisait entrer, en les disposant à sa manière, des motifs appartenant au domaine commun. Les artistes du xve siècle n'ont pas procédé autrement; seulement, sur ce terrain, l'étude comparative est infiniment moins avancée que sur celui de l'art grec, à cause du nombre presque infini de monuments qu'il faudrait pouvoir classer et comparer.

SALOMON REINACH.

(*La suite prochainement.*)



LES GRANDS MÉDAILLEURS FRANÇAIS

ÉTIENNE DE LAUNE

ET

GUILLAUME MARTIN

I.

« Estienne de L'Aulne, Parisien, fut l'un des plus excellents hommes pour le burin et taille-douce de toute la France, comme il se voit par une infinité de pourtraits faits de sa main et impriméz tant à Paris qu'en autres lieux. » Ce jugement porté par La Croix du Maine dans sa *Bibliothèque*[1] atteste la haute faveur dont jouissait Étienne de Laune auprès de ses contemporains. De nos jours, parmi les auteurs qui se sont occupés des graveurs français, Robert-Dumesnil a particulièrement contribué à faire connaître et apprécier les œuvres si nombreuses de cet artiste, compositions allégoriques et modèles d'orfèvrerie[2].

Si Étienne de Laune est célèbre aujourd'hui comme graveur d'estampes, il mérite également une certaine renommée comme médailleur et graveur de monnaies.

C'est comme auteur de médailles et de monnaies que nous parle-

1. Édition de 1584, p. 76.

2. *Le Peintre graveur français* (continué par M. G. Duplessis), t. IX, p. 16 et suiv., et t. XI, p. 57 (Paris, 1865 et 1871).



Médailles, Nos 1, 4 à 8, 11 — Poinçons originaux, Nos 2, 3, 9 et 10. Teston No 12

Phot. Larger, rue Chapon, Paris.

rons ici de cet artiste[1]. A ce point de vue, la carrière d'Étienne de Laune, se lie intimement aux débuts de la Monnaie du Moulin ou Monnaie mécanique. Aussi résumerons-nous en quelques lignes l'histoire de l'établissement des nouveaux procédés pour la fabrication des monnaies et des médailles en France, en ajoutant de nouveaux renseignements à ceux donnés avant nous par A. Barre[2].

Henri II voulant empêcher à tout prix les perturbations que jetaient dans le commerce les rogneurs d'espèces, qui, en diminuant le poids des monnaies, rendaient les transactions fort difficiles, fit chercher les moyens de donner aux pièces une « rotondité » parfaite, rendant la déformation impossible. En effet toutes les monnaies fabriquées jusqu'alors étaient frappées au marteau; les flans ou rondelles de métal destinées à recevoir l'empreinte monétaire, sortaient des ateliers de fabrication, inégales de diamètre et souvent défectueuses comme poids. Le roi ayant appris qu'on avait trouvé en Allemagne un procédé perfectionné pour frapper des espèces régulières de forme, de poids et absolument rondes, envoya à Augsbourg auprès de l'inventeur, qui n'est connu que sous le nom de « Chevalier du Saint-Sépulcre », un de ses valets de chambre, Guillaume de Marillac ainsi qu'un mécanicien parisien, Aubin Olivier. Guillaume de Marillac ayant réussi à rapporter à Paris le secret de cette invention, Henri II fit établir, à l'Hôtel des Étuves, sur l'emplacement actuel de la statue d'Henri IV, les nouveaux instruments de fabrication : laminoirs mus par une roue de moulin, filières, emporte-pièces et balanciers ou presses (27 mars 1551). Le roi avait autorisé Guillaume de Marillac à faire fabriquer toutes sortes de monnaies courantes. Malgré l'opposition de la Cour des Monnaies, Henri II, après des épreuves fort concluantes faites des nouveaux procédés, érigea sous la direction de Guillaume de Marillac un nouvel atelier monétaire, dit Monnaie des Étuves et dans la suite du Moulin, quoiqu'il existât déjà à Paris une Monnaie qui frappait les espèces au marteau (29 janvier 1552). Le premier graveur de la Monnaie du Moulin, Claude Rouget, en avait été également le maitre. L'ordonnance royale du 29 janvier donnait une organisation à cet atelier monétaire et laissait à Guillaume de Marillac le soin de désigner les nouveaux

1. Nous ne donnons pas ici toutes les références, nous réservant de les joindre à un ouvrage d'ensemble sur les *Médailleurs de la Renaissance* que nous publierons ultérieurement.

2. *Graveurs généraux et particuliers des monnaies de France* (Annuaire de numismatique, 1867), p. 146 à 178.

officiers. Claude Rouget ne fut maintenu que dans ses fonctions de maître et fut remplacé comme graveur par deux artistes, Jean Érondelle, un des membres de cette nombreuse famille d'orfèvres parisiens si connus, et Étienne de Laune. Ceux-ci eurent chacun 115 livres tournois de gages et un denier par marc ouvré. Les graveurs de la Monnaie du Moulin devaient « fournir de toutes piles et trousseaulx nécessaires à la dicte Monnaye ».

La Cour des Monnaies consentit à enregistrer l'ordonnance du roi, le 6 février.

Mais de nombreuses dissensions s'élevèrent bientôt entre les différents officiers de la Monnaie du Moulin. Étienne de Laune et son collègue attaquèrent Guillaume de Marillac, au sujet de leurs salaires, qu'ils trouvaient trop minces, mais échouèrent dans leurs réclamations. Les difficultés qu'ils avaient faites à Marillac portèrent celui-ci à susciter contre eux un orfèvre parisien, Jacques Beguyn. Celui-ci commença par s'approprier les matrices et poinçons gravés par Étienne de Laune et Érondelle (21 juin 1552), et quelques jours après (25 juin) se faisait nommer à leur place graveur de la Monnaie du Moulin. Étienne de Laune avait donc exercé sa charge six mois à peine!

La Monnaie du Moulin, dès son établissement, frappa des médailles et des jetons. Les pièces frappées au balancier sont facilement reconnaissables à la netteté de l'empreinte et à la régularité de la circonférence, ce qui ne pouvait être obtenu à l'aide de l'ancien procédé du marteau.

Il existe parmi les médailles à l'effigie d'Henri II [1] deux pièces d'argent de petit module, sur lesquelles la tête du roi offre un certain relief; au revers de l'une d'elles une Diane tenant une flèche et un arc; au revers de la seconde une figure de la Victoire assise sur un globe. La lettre S se voit distinctement sur chacune d'elles. Sur la première, elle se trouve derrière la tête d'Henri II; sur l'autre, dans le champ au revers. Ces deux médailles portent la date 1552; elles ont été frappées au marteau, peut-être à la Monnaie du Moulin, car nous savons qu'en 1552 on se servait concurremment, dans le nouvel atelier, du marteau et de la presse (Pl. I, n°s 4 et 5).

Si l'on remarque qu'en 1552 Étienne de Laune était graveur de la Monnaie du Moulin et que ces deux médailles ont été probablement

1. Toutes les médailles dont nous parlons dans le présent article sont conservées au Cabinet des Médailles et ont été reproduites dans le Trésor de numismatique et de glyptique (Médailles françaises).

frappées dans cette Monnaie, on ne peut voir dans les lettres S que l'initiale du prénom latinisé d'Étienne de Laune, Stephanus [1].

Une autre médaille au buste d'Henri II cuirassé et casqué, la visière du casque relevée, est signée de la lettre S sous le buste; au revers une Renommée sonne de la trompette. Il s'agit encore ici d'une œuvre d'Étienne de Laune, que celui-ci a signée de l'initiale de son prénom latinisé, signature qu'il avait l'habitude de mettre sur ses estampes. Cette médaille porte la date de 1551 (Pl. I, nº 1).

Deux poinçons originaux de cette médaille, celui de l'effigie royale et celui de la figure du revers, sont actuellement conservés au Musée de la Monnaie. Tous deux sont brisés en plusieurs endroits. La visière du casque et le gorgerin d'Henri II ont été cassés ainsi que les pieds de la Renommée (Pl. I, nºˢ 2 et 3).

Les exemplaires de cette médaille, qu'il nous a été possible de voir, ne sont point de l'époque. Ils ont été frappés avec des coins refaits soit par le graveur Tiolier (1833), soit tout récemment par M. Dupuis (1887), et probablement aussi à l'aide de coins refaits en 1828 [2]. Les poinçons des coins modernes diffèrent des poinçons originaux. En les comparant, on remarque des changements fort sensibles dans l'expression de l'effigie royale; sur les coins modernes elle a été amaigrie, le gorgerin est d'une autre forme, la figure du revers n'a plus le même caractère que sur le poinçon original.

Déjà, au xviiᵉ siècle siècle, les coins anciens n'existaient plus. L'inventaire de la Monnaie des Médailles, conservé aux Archives Nationales (KK 960), mentionne les deux poinçons que nous avons signalés, mais ne décrit pas les coins. Cet inventaire fut commencé en 1697 et terminé en 1698.

Nous souhaitons de retrouver un des originaux de la médaille du xviᵉ siècle, qui doit être une œuvre de véritable valeur artistique, ainsi qu'on peut le supposer d'après les deux poinçons du Musée de la Monnaie. Les deux coins modernes ne nous paraissent être qu'une médiocre imitation.

1. A la fin de la légende du revers, sur chacune de ces deux médailles, se trouve la lettre E. Nous ignorons quelle signification elle peut avoir. On nous proposait d'y voir la première lettre du mot *excudebat*, ce qui nous paraît peu vraisemblable.

2. Dans le *Catalogue des Coins du Cabinet de la Monnaie Royale des Médailles* (1828), deux coins refaits sont indiqués sous le nº 11. Une note (p. 8) nous apprend que M. A. de Puymaurin les avait fait restituer d'après des médailles du temps et des poinçons anciens. Les coins restitués en 1828 ont été brisés; ils ne se trouvent plus au Musée de la Monnaie. Le coin de Tiolier pour le buste est foulé et est remplacé dans les refrappes actuelles par un coin de M. Dupuis.

Cette médaille, ainsi que nous l'avons dit, porte la date 1551. Comme on n'en connaît pas d'épreuve de l'époque, on peut se demander si les coins gravés par Étienne de Laune ont servi pour la fabrication à la presse ou au marteau. Nous sommes tenté de croire que le premier de ces deux procédés a dû être employé, car le haut-relief du buste eût été impossible à obtenir sur un flan, à coups répétés de marteau. La date 1551 (ancien style) correspondrait au commencement de l'année 1552 (nouveau style), du 31 janvier, date de la nomination d'Étienne de Laune, au 17 avril, date de Pâques.

Mais un passage d'un document que nous citerons en parlant de Guillaume Martin établit qu'avant 1558 on n'avait pu fabriquer à la Monnaie du Moulin de médailles supérieures, comme relief et module, à celle d'Henri II, reproduite sur une de nos planches (Pl. III, nº 1).

La médaille d'Étienne de Laune, un peu inférieure comme module, à celle-ci, a un relief bien plus fort. Si, comme le dit le document, on avait eu beaucoup de difficulté, en 1558, à frapper la médaille d'Henri II, il nous semble impossible qu'on ait réussi, plusieurs années auparavant, à obtenir la médaille d'Étienne de Laune, avec la presse importée d'Allemagne un an auparavant; celle-ci n'ayant pas encore la puissance mécanique que les perfectionnements d'Aubin Olivier devaient lui donner. Il est probable que l'œuvre d'Étienne de Laune est une médaille de restitution, restitution peu postérieure au règne d'Henri II[1]. Nous connaissons en effet, de l'époque de Charles IX, des médailles frappées à la presse, supérieures comme module et comme relief à celle-ci[2].

Ces trois médailles d'Étienne de Laune présentent le caractère si particulier de l'art français de la Renaissance. Une grande finesse dans l'expression des physionomies, un sentiment très marqué pour l'élégance des figures, souvent un peu maigres, une grande sobriété dans les accessoires.

Trois médailles, dont des exemplaires d'or, d'argent et de bronze

1. Robert-Dumesnil a signalé dans le *Peintre graveur français* (t. IX, pp. 22-24), en parlant d'Étienne de Laune, ces trois médailles. Au sujet de la troisième, il ne voit pas dans la lettre S l'initiale de *Stephanus*.

Plusieurs médailles italiennes ont la même signature, S. Leur auteur est probablement Niccolò Signoretti, graveur de monnaies, à Reggio (1556-1562).

2. Il existe une médaille d'un module un peu supérieur (59 mm), portant la date 1552, dont le sujet et la légende du revers se rapprochent de ces deux médailles, mais le style en est tout différent. Elle paraît, d'ailleurs, avoir été restituée au XVIIe siècle (Trésor de numismatique, 1re partie, pl. XIII, nº 2).

nous ont été conservés, offrent le même style et le même faire. Nous n'hésitons pas à les classer dans l'œuvre d'Étienne de Laune. Ce sont des médailles de grand module, à l'effigie d'Henri II, frappées en souvenir des victoires d'Italie et d'Allemagne. Au droit, le buste royal lauré; au revers des sujets allégoriques ou une légende rappellent les succès remportés par les armées du roi [1]. Une remarque est très importante à faire. La figure de la Victoire ailée qui souffle dans une trompette au fanon de France qui se voit sur une de ces pièces est semblable, presque de tous les points, à celle du revers de la médaille d'Henri II signée S, que nous venons de signaler. C'est une preuve à l'appui de l'attribution à Étienne de Laune des trois grandes médailles.

Nous répéterons ici ce que nous avons dit plus haut, au sujet de la date de fabrication de la médaille d'Henri II, casqué. Nous croyons ces médailles postérieures de quelques années à la date qu'elles portent.

Il faut rapprocher des deux pièces d'Henri II, qui ont un sujet allégorique au revers, une médaille en argent frappée à l'effigie de Charles IX, dont le type du revers est traité d'une façon identique; les chevaux attelés au char ont le même caractère que ceux des médailles d'Henri II; les figures sont gravées dans le même sentiment. Il semble qu'on peut considérer cette médaille comme inspirée des deux précédentes, si elle n'est pas d'Étienne de Laune lui-même [2].

Parmi les monnaies fabriquées au balancier, à la Monnaie du Moulin, en 1552, quand Étienne de Laune y exerçait avec Jean Érondelle la charge de graveur, nous remarquons deux testons et un demi-teston au buste royal, qui présentent les mêmes caractères de style que les médailles ci-dessus. Nous pensons, en conséquence, que nous avons là des spécimens des monnaies dont les coins furent gravés par Étienne de Laune, graveur de la Monnaie du Moulin [3].

1. Pl. II, nos 1 et 2. Dans la légende du droit du n° 2, le mot FRANCOR est remplacé par GALLIARVM. Le poinçon original (Pl. II, n° 3) est conservé au Musée de la Monnaie. La légende qui se trouve au revers d'une des médailles d'Henri II, est la suivante : RESTITVTA. REP. SENENSI. LIBERATIS. OBSID. MEDIOMAT. PARMA. MIRAND. SANDAMI. ET. RECEPTO. HEDINIO. ORBIS. CONSENSV, 1552. Le tout est entouré d'une couronne de laurier. Le droit est le même que celui de la médaille n° 2.

2. *Trésor de numismatique et de glyptique*. Médailles françaises, 1re partie, pl. XVIII, n° 4.

3. Ces monnaies, qui portent la date 1552, n'ont pu être frappées qu'entre le 17 avril, commencement de l'année 1552, et le 25 juin, fin de l'exercice d'Étienne

Mariette, dans sa biographie d'Étienne de Laune, s'exprime ainsi : « Suite de huit sujets emblématiques à la gloire de Henry second, roy de France, représentés dans des formes rondes en manière de médaillons. Je ne sçais pas si toutes ces huit pièces ont été gravées d'après des médailles, mais j'en ay veu une d'Antoine, roy de Navarre, fort belle pour le travail et ayant pour revers la même composition que l'estampe de cette suite, où Henri II reçoit des mains de la Providence le bâton de commandement, en présence de Jupiter, Eole, Neptune et Saturne, qui lui viennent offrir leur puissance. Les différences étaient du moins très peu considérables. Reste à sçavoir si le graveur de la médaille ne s'est pas servi de l'estampe ou si l'estampe a été faite d'après la médaille. La légende du revers était : AVXIL. MEVM. A. DOMINO, et dans l'exergue : IN. FIL. HOM. NON. EST. SALVS. 1562[1]. »

Des exemplaires en argent et en bronze de cette médaille obtenus par le procédé de la fonte, nous ont été conservés; au droit se trouve le buste du prince. Le revers de cette médaille a-t-il été copié sur une estampe d'Étienne de Laune, ou cet artiste a-t-il gravé le coin d'après une de ses compositions ? L'effigie du droit n'est pas sans analogie de style avec les bustes des médailles d'Henri II; aussi, peut-on croire que si nous ne sommes pas ici en présence d'une œuvre d'Étienne de Laune, celle-ci a dû être faite sous son inspiration. Nous dirons de même de trois médailles frappées, en argent et en bronze, de la même époque, toutes trois d'Antoine de Navarre. Le même coin d'effigie a servi pour les trois (Pl. I, nos 6, 7, 8 et 11[2]).

Mariette attribue à « Me Étienne » les dessins de cinq médailles ou monnaies dont il donne la description suivante :

de Laune, comme graveur. Elles sont conservées au Cabinet des médailles. Le droit de l'un des testons est reproduit ici : Pl. I, no 12. Au revers se trouve l'écusson de France. Le demi-teston que nous attribuons à Étienne de Laune offre les mêmes types. Sur l'autre teston, le roi est en buste; au revers se voit un croissant couronné.

1. *Abecedario*, édition Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, t. III (Paris, 1856), p. 80. — L'estampe dont parle Mariette est conservée au Cabinet des Estampes, parmi les œuvres d'Étienne de Laune qui ont été réunies en un recueil. Dans le même volume se voient plusieurs autres compositions de forme ronde, analogues à cette estampe; elles peuvent avoir servi de modèles pour des médailles ou des jetons.

2. Deux poinçons originaux (nos 9 et 10 de la même planche), qui ont servi à frapper le coin du no 8 sont conservés au Musée de la Monnaie. Le no 8 a servi de revers à une médaille d'Henri III.



Et. de LAUNE, Médailles et poinçon original, Nos 1 à 3. G. MARTIN, médaille, No 10; Monnaies et jetons, Nos 4 à 8,

Poinçons originaux, Nos 9 et 11.

Phot. Larger, rue Chapon, Paris.

1560. — Portrait de François II, médaille ou monnoye.
1561. — Remis sacra ac saluta.
1564. — Teste de Charles IX (médaille ou monnaie).
1568. — Médaille.
1575. — Providentia Dei, salus populi, médaille.

Nous ignorons la raison qui a amené Mariette à considérer ces pièces comme des œuvres d'Étienne de Laune. La description qu'il en a faite, d'une brièveté exagérée, ne nous a permis que de retrouver une de ces médailles dont parle Mariette. La légende donnée sous la date de 1561, *Remis sacra ac saluta*, nous indique qu'il s'agit des médailles du sacre de Charles IX. Or, nos recherches nous ont fait retrouver un document qui nous prouve que les coins des médailles du sacre de Charles IX ont été gravés par Antoine Brucher, graveur de la Monnaie du Moulin. Faut-il supposer qu'Étienne de Laune en ait fourni les modèles à Antoine Brucher et que ce soient ces dessins qui ont été retrouvés par Mariette? Il n'est pas fait mention dans le document de modèles donnés à Brucher. Aussi croyons-nous qu'on doit rayer de l'ensemble des œuvres d'Étienne de Laune, médailleur et graveur de monnaies, le dessin de cette médaille. Quant aux quatre autres, cités par Mariette, la brièveté de leur description nous empêche de nous prononcer sur leur auteur.

Mariette joint à sa biographie une liste de dessins pour des jetons, qu'il attribue également à Étienne de Laune.

1553. — Curia Monetarum Franciæ (Jeton de la Cour des Monnaies de Paris, comme le suivant).
1554. — Curia Monetarum Franciæ.
1555. — In labore quies, armes.
1556. — Qui imperavit ventis et mari (Jeton de la Ville de Paris).
1530. — Annonciation de la Vierge.
1530. — Camera Computorum Regiorum. (Jeton de la Chambre des Comptes de Paris, comme le suivant.)
1530. — Bened (pour bene) subductis rationibus.
1531. — Hos mihi porrexit Diana triumphos.
1532. — XV. VIR. MON. FR. MDLXII (XV viri monetarum Franciæ. Jeton de la Cour des Monnaies de Paris).
1562. — Fides exercituum (Jeton banal).
1563. — Memento qui fuit, respice qui ven (it).
1534. — Catherine de Cleremont.
1534. — Pour les Compagnies françoises (Jeton de la gendarmerie de France).
1568. — Devises.
1569. — Memoria æterna.
1570. — Sit nomen Dni (Domini) bened(ictum).

Nous avons pu, malgré la brièveté de ces descriptions, retrouver quelques-uns de ces jetons; leur identification est indiquée entre parenthèse. Nous connaissons les documents de fabrication relatifs à plusieurs, dont la commande avait été faite à des graveurs parisiens. Jamais il n'y est fait mention d'Étienne de Laune.

D'après Mariette, Étienne de Laune aurait fait le dessin du cachet de J. Clausse, notaire et secrétaire du roi (1557).

Lacroix du Maine, en parlant d'Étienne de Laune, dit qu'il mourut à Paris en 1583, âgé de 67 ans, et qu'il était Parisien, mais plusieurs estampes datées sur lesquelles le graveur a indiqué son âge, reportent sa naissance à l'année 1519. Mariette le fait naître à Orléans ou à Genève, et l'abbé de Marolles, dans son Catalogue d'estampes (1666), incline pour la première de ces deux villes. Sans discuter les différentes opinions de ces auteurs, nous ferons remarquer que trois de Laune, sans doute parents d'Étienne, vivaient à Paris au XVI[e] siècle.

L'un d'eux, Pierre de Laune, était maître affineur et demeurait en 1540, rue des Lombards, « où pend pour enseigne le panier rond ». Un autre, Christophe, fût maître de la Monnaie de Paris (1540-1541) et de la Monnaie de Tours (1539, 1540 à 1553). Il vivait encore en 1556. Son frère Antoine est cité en 1541, 1549 et 1550.

Un renseignement intéressant pour la biographie d'Étienne de Laune nous a été donné par M. J. Guiffrey. Le graveur, de son mariage avec Marie Ferrant, avait eu une fille, Marie, qui épousa un marchand parisien, demeurant rue de Montmartre, Guillaume de Sallyans. Dans le contrat de mariage, du 25 novembre 1588, *feu* Étienne de Laune est qualifié de graveur général des monnaies du roi. Nous avons vu qu'il fut simplement graveur de la Monnaie du Moulin en 1552.

II.

Après le traité de Cateau-Cambrésis (15 octobre 1558), Henri II voulant récompenser quelques officiers de troupes allemandes qui avaient servi sa cause, ordonna à Guillaume Martin, orfèvre et sculpteur, de graver une pile et un trousseau pour faire trente pièces d'or du « calibre » d'une portugaise et du poids de dix écus, dont il voulait faire présent à ces officiers étrangers. Ces pièces devaient représenter : « Assavoir en la dicte pille, l'efigie du Roy et audict trousseau, ung croissant couronné d'une couronne impérialle », c'est-à-dire d'une couronne fermée. La fabrication fut assez longue.

Le roi n'agréa pas le premier modèle qui lui fut présenté « à raison de l'escripture estant à l'entour d'icelle » et fit refaire le poinçon de l'effigie. Le document dont nous venons de donner deux extraits, constate aussi que l'on dut remplacer plusieurs pièces, notamment une vis et un écrou, au balancier de la Monnaie du Moulin, et « faire nouveau coupaige, d'autant qu'il ne s'estoit fabricqué sy grosses et grandes pièces aux engins de la dicte Monnoye ». Enfin le coin de l'effigie fut foulé au cours des travaux, ce qui dut les retarder encore.

Nous connaissons plusieurs exemplaires en argent et un en vermeil d'une médaille à l'effigie d'Henri II, datée de 1558, d'une grande finesse de gravure; la devise du revers : DONEC TOTVM IMPLEAT ORBEM, entoure un croissant couronné, ce qui concorde parfaitement avec la description abrégée du document (Pl. III, nº 1).

Si nous nous en tenions strictement à la déclaration de ce dernier, nous ne pourrions, vu le module et le relief ordinaires de ces exemplaires, leur donner quelque rapport avec les trente pièces d'or mentionnées plus haut, tandis qu'elles nous semblent tout à fait identiques. Cette qualification de « grosses et grandes pièces » donnée aux trente médailles d'or, nous prouve seulement qu'on avait alors, à la Monnaie du Moulin, une certaine difficulté pour frapper des pièces supérieures aux monnaies par leur diamètre et leur relief, les balanciers n'ayant pas encore la puissance qu'ils devaient avoir dans la suite. Ajoutons que dans le cas présent, cette difficulté fut surmontée par le maître de la Monnaie du Moulin, Étienne Bergeron.

Il ne faudrait pas nous objecter que le métal de ces médailles, argent et vermeil, empêche de les attribuer à Guillaume Martin, les documents ne parlant que d'exemplaires en or. Il arrive souvent, en effet, que ceux-ci ont disparu et qu'il n'en reste qu'en argent ou en métal moins précieux, obtenus à l'aide des mêmes coins ou des mêmes moules. Dans la délibération du Corps municipal de Lyon, en 1500, chaque fois qu'il s'agit des médailles représentant le roi et Anne de Bretagne, offertes aux souverains lors de leur entrée dans la ville, il n'est question que de médailles d'or. Or les exemplaires que l'on en connaît aujourd'hui sont en bronze, en plomb ou en argent.

Il en est certainement de même pour les œuvres de Guillaume Martin. D'ailleurs toutes les médailles de 1558, au croissant couronné, qui nous ont été conservées, ont uniformément le module d'une portugaise, 36 à 37 millimètres, et à peu près son poids ou celui de dix écus au soleil. En effet, la médaille de vermeil pèse 28 grammes,

celles en argent 22; un écu d'or pèse de 3 grammes à 3 grammes 1/2. Cette différence de poids tient à celle de la densité de l'or et de l'argent. La densité de l'or étant supérieure à celle de l'argent.

Ces exemplaires ne peuvent donc avoir été frappés qu'à l'aide des coins employés pour les médailles d'or de la même année. Il est de règle de voir les pièces d'or, exposées à la fonte par leur valeur intrinsèque, disparaître pour la plupart ; celles d'argent et surtout celles de bronze ont plus de chances de longévité.

La même année 1558, Guillaume Martin grava aux effigies et aux devises du dauphin (François II) et de Marie Stuart, des coins « pour mectre en tenailles, pour monnoyer et faire pièces de monnoyes à leurs portraitz et devises », et les poinçons « des armoiries escartellées et tous aultres poinçons ad ce requis et nécessaires ». L'exemplaire d'argent, conservé au cabinet des Médailles, qui correspond à cette brève description, nous paraît beaucoup plutôt être, soit un essai de monnaie ou une médaille à types monétaires, qu'une véritable monnaie. L'original, monnaie ou médaille, n'en est pas moins, comme la médaille précédente, l'œuvre d'un graveur fort habile (Pl. III, nº 10).

La loi que nous formulions plus haut sur la longévité relative des médailles, suivant la valeur du métal, se vérifie à propos d'une autre œuvre de Guillaume Martin. L'habileté de cet artiste s'était suffisamment affirmée par l'exécution des médailles de 1558. Sept ans après, lors de l'entrevue de Bayonne avec le duc d'Albe, Fernando Alvarez de Toledo, Charles IX et Catherine de Médicis voulurent faire, suivant l'usage, un cadeau de prix aux seigneurs qui accompagnaient le duc ; ils s'adressèrent à Guillaume Martin. Ordre lui fut donné de graver aux effigies du roi et de la reine mère, des poinçons pour les coins qui devaient servir à frapper à la Monnaie du Moulin « de grosses pièces d'or de dix escuz », même poids que celui des médailles d'or d'Henri II [1]. Il ne nous est parvenu aucun de ces exemplaires en or, mais le Cabinet des Médailles conserve une pièce d'argent aux effigies de Charles IX et de Catherine de Médicis, fabriquée avec les coins qui ont dû être faits pour les médailles d'or, par Guillaume Martin. Elle porte la date 1565 (Pl. III, nº 7). Remarquons qu'elle a le même module et le même poids que la médaille d'argent d'Henri II (1558) dont les exemplaires en or pesaient dix

1. M. Barre a déjà signalé avant nous ces documents, mais sans faire les identifications que nous proposons ici.

écus. Ajoutons aussi que la médaille de Charles IX et de Catherine de Médicis est d'une valeur artistique égale à celle de la médaille au croissant couronné. Le coin à l'effigie de Charles IX fait partie des collections du Musée de la Monnaie. Une particularité est à noter dans le cas présent, la différence des lettres des légendes au droit et au revers; la légende de la reine mère est composée de lettres beaucoup plus petites que celles qui forment la légende du roi; cette différence est causée par les titres que prend Catherine de Médicis : « Henrici secundi uxor, Francisci et Caroli regum mater. »

Il convient d'attribuer à Guillaume Martin plusieurs médailles presque toutes en argent, aux effigies d'Henri II, de Catherine de Médicis et de leurs fils. Le coin du buste d'Henri II (1558) a servi pour une médaille, que l'on peut qualifier de restitution, car le revers, représentant une Diane, porte la date de 1552 ; le coin du droit est, ainsi que nous l'avons dit, de 1558 [1]. Avec un même poinçon [2] de Catherine de Médicis, conservé au Musée de la Monnaie, on a frappé deux coins dont les légendes diffèrent. L'un est le revers de la médaille de 1565, gravée par notre artiste. Ce même coin, devenu un droit, a comme revers le chiffre bien connu, composé de la lettre H et de deux C adossés (Pl. III, nº 4). Il accompagne également, mais par suite d'une erreur de frappe, le buste d'Henri III d'un pied-fort du franc (1577).

L'autre coin de Catherine de Médicis a servi à frapper une médaille avec le coin d'Henri II de 1558 et, sous le règne d'Henri III, une pièce aux effigies affrontées de ce roi et de Charles IX (Pl. III, nº 3) [3]. Toutes ces médailles ont le même module. Elles font partie de la même série que les deux pièces de 1558 et de 1565. Guillaume Martin s'est servi des poinçons ou des coins d'Henri II et de Catherine de Médicis, afin de composer plusieurs médailles.

Pour terminer la liste des médailles dues à notre graveur, nous pensons qu'on doit le considérer comme l'auteur de deux pièces frappées. L'une (Pl. II, nº 10) présente au droit le buste de Catherine de Médicis; le poinçon de ce buste (Musée de la Monnaie) est identique comme travail à celui de la reine mère qui a servi à frapper les coins de plusieurs médailles de la série dont nous avons parlé. Il paraît même n'en être qu'un agrandissement (Pl. II, nº 11). Pour le

1. Pl. III, nº 2. Les coins originaux sont conservés au Musée de la Monnaie.

2. Pl. III, nº 8.

3. Sous les nºs 5 et 6 se trouvent reproduits les poinçons originaux des effigie royales (Musée de la Monnaie).

coin du revers aux effigies de François II, Charles IX et Henri III, on s'est servi des poinçons de tête de Charles IX et Henri III utilisés pour la médaille citée plus haut (Pl. III, nº 3).

Si nous comparons avec la médaille d'Henri II de 1558, une autre de 1559, à l'effigie royale, nous voyons dans celle-ci les mêmes caractères de style, la finesse du modelé et l'habileté de l'exécution. Au revers, la Renommée qui sonne de la trompette est d'un goût charmant (Pl. III, nº 9 [1]).

Nous avons peu de détails biographiques sur Guillaume Martin. On trouve en 1551, à la Monnaie de Saint-Lô, un monnayeur de ce nom. Rien ne nous permet d'affirmer qu'il s'agit du médailleur.

A la mort de Marc Béchot, tailleur général des monnaies (1558), Guillaume Martin concourut avec Claude de Héry pour obtenir l'office devenu vacant. Des lettres patentes l'autorisèrent à faire une épreuve. Bien qu'il fût alors dans la plénitude de son art et qu'il surpassât de beaucoup en talent son concurrent, il échoua. Claude de Héry était lié d'amitié avec Aubin Olivier, conducteur de la Monnaie du Moulin, le protégé du roi, et devint même son parent [2]; ce fut sans doute ce qui lui valut d'être préféré à Guillaume Martin et d'être désigné par Henri II pour succéder à Marc Béchot.

Sous le règne de Charles IX, Guillaume Martin vit son mérite reconnu. Le roi ne lui ménagea pas ses faveurs. Le 1er mai 1565 « à plain confians de la personne de... Guillaume Martin, orfèvre sculpteur et de ses sens, suffisance, loiauté, preudhommye, expérience et industrie au fait de la dicte taille (des monnaies) et gravure et bonne dilligence » il lui octroya des lettres patentes le chargeant de « doresnavant graver et fournir toutes les Monnoyes ouvertes » dans le royaume de toutes les piles nécessaires à la fabrication, avec appointements de trois cents livres par an.

La création de ce nouvel office qui faisait double emploi avec celui de tailleur général des monnaies, occupé par Claude de Héry, suscita la protestation de la Cour des Monnaies. Elle fit opposition à

1. Le coin du revers est conservé au Musée de la Monnaie. Le poinçon de la Renommée a été utilisé pour frapper un autre coin (1568). Les médailles fabriquées avec ce coin de revers offrent au droit le buste de Charles IX (Trésor du numismatique, 1re partie, pl. XVIII, nº 3). Nous ne croyons pas devoir attribuer à Guillaume Martin cette médaille. Le buste n'a pas du tout le même caractère que celui du même roi que l'on voit sur la médaille de 1565 (Pl. III, nº 7).

2. Alexandre Olivier, fils d'Aubin Olivier, épousa la fille de Claude de Héry, Marguerite.

la nomination du titulaire, envoya une circulaire aux différents officiers des Monnaies de France pour entraver l'établissement de la nouvelle charge et refusa d'entériner les lettres patentes données à Guillaume Martin avant d'avoir fait une enquête à ce sujet.

« Garde, tailleur et maistre... nous vous envoyons coppie des lettres patentes du Roy, obtenues par Guillaume Martin et arrest sur icelles... et ne faillez ... à nous envoyer par escript tout ce que vous semblera bon à dire et remonstrer sur lesdictes lettres, signé de vous tous et commectez ung procureur pour se présenter pour vous et ad ce ne faites faulte. »

On fit subir au médailleur un long interrogatoire. Il répondit à toutes les objections des gens de la Cour des Monnaies. Nous ignorons toutefois s'il exerça réellement la charge qui lui avait été donnée, car, dans les documents postérieurs, nous n'avons rien trouvé qui y fasse allusion.

Guillaume Martin n'a pas travaillé exclusivement pour la France. En 1565, il grava des poinçons pour les ducats et les testons à l'effigie de la reine de Navarre, Jeanne d'Albret (Pl. II, n°s 5 et 6).

« Veu la lettre missive de la Royne de Navarre, du premier jour de février mil Ve LXIIII, signée Jehanne et au-dessoubz, de Poyferre, il est permis à Guillaume Martin, graveur, faire et graver deux poinçons de l'effigie de ladicte Dame, l'ung pour les ducatz et l'autre pour les testons; à la charge que iceulx faictz, les apportera au greffe de ladicte Court, pour après estre delivréz à l'ung des gens de ladicte Dame, qui s'en chargera. »

Nous savons en outre que Guillaume Martin était tailleur général des monnaies de Navarre. C'est à ce titre sans doute qu'il fut chargé de faire les coins de deux jetons au buste de Jeanne d'Albret (1565). L'effigie de la reine a bien le caractère des autres œuvres du graveur (Pl. II, n°s 7 et 8). Le poinçon original (Pl. II, n° 9) se trouve au Musée de la Monnaie [1].

Le 17 octobre 1571, il demanda à la Cour des Monnaies l'entérinement de lettres patentes lui donnant une des quinze charges de changeurs qui avaient été créées à Paris. Le 31 août 1573, il résignait cette charge.

Un personnage du nom de Guillaume Martin fut auditeur à la Chambre des Comptes (1573-1586), puis maître (1586-1693). Barre,

1. Le demi-teston (Pl. II, n° 4) est également fabriqué avec un coin frappé d'un poinçon gravé par Guillaume Martin. Il existe plusieurs variétés de ces monnaies.

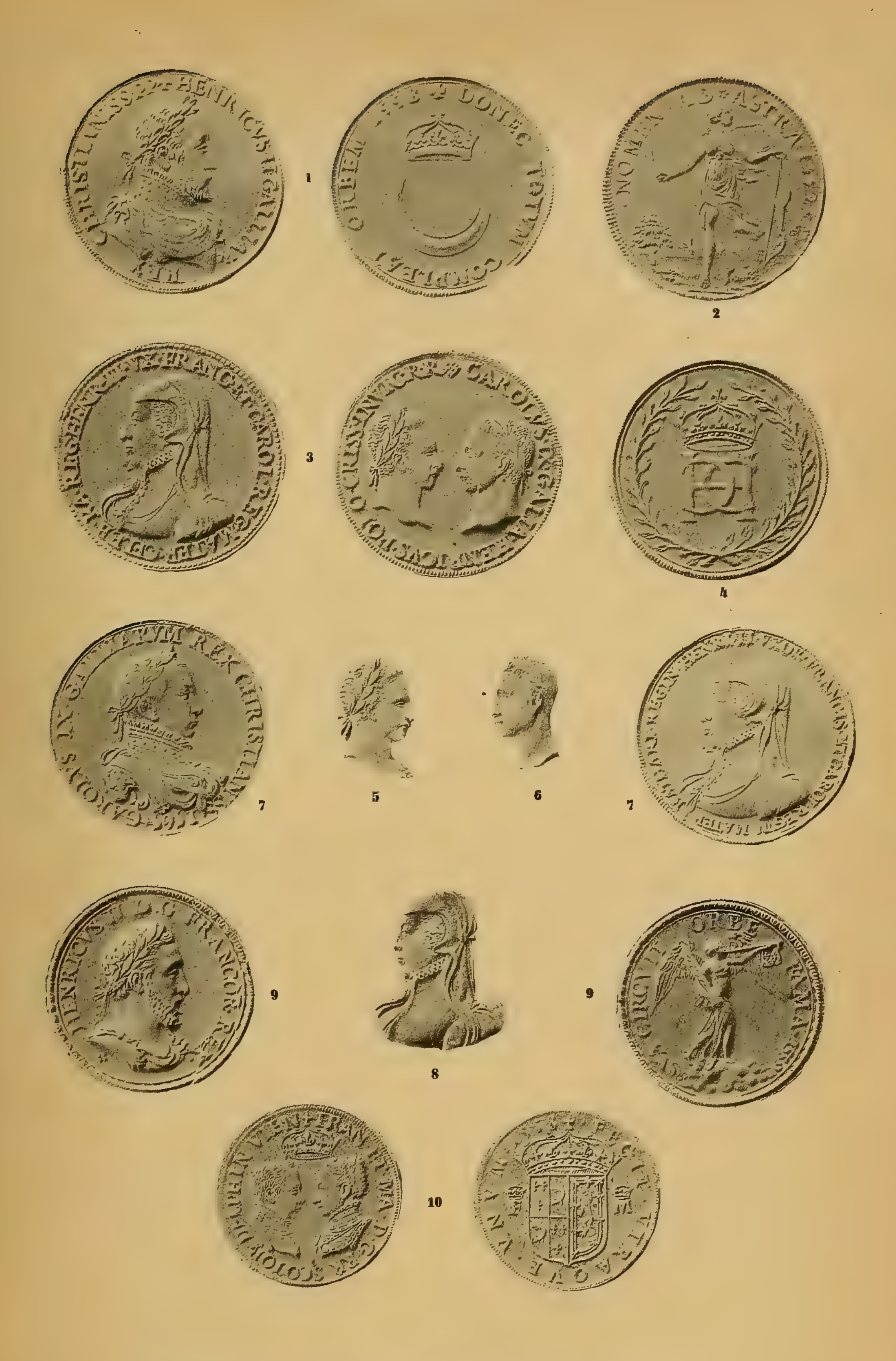
dans le travail que nous avons mentionné plus haut, dit que Guillaume Martin mourut en 1590. Nous n'avons pu vérifier cette affirmation.

Quoique Guillaume Martin ne nous ait pas laissé d'œuvres comparables comme importance aux grandes médailles d'Henri II que nous avons attribuées à Étienne de Laune, il n'en est pas moins un graveur consommé et un artiste de réelle valeur. Son œuvre personnifie, comme celle d'Étienne de Laune, dans l'art de la médaille, cette belle Renaissance française, qui, s'étant dégagée de l'influence italienne sous Henri II, atteint bientôt après, avec Germain Pilon et Guillaume Dupré, sa pleine maturité.

F. MAZEROLLE.

(La suite prochainement.)





Médailles Nos 1 à 4, 7 et 9. — Poinçons originaux, Nos 5, 6 et 8. Monnaie, No 10

Phot. Larger, rue Chapon, Paris.

RECHERCHES NOUVELLES

SUR

DONATELLO, MASACCIO ET VELLANO

Le peu de renseignements que l'on possédait sur les relations du grand initiateur de la sculpture moderne avec les Gonzague, notamment avec le marquis Louis III, nous avaient été fournis par le regretté chanoine W. Braghirolli, qui les avait tirés des Archives de Mantoue (*Giornale di Erudizione artistica*, 1873). Il en résultait que Donatello, se trouvant à Mantoue en 1450, accepta de fondre une châsse de bronze pour les reliques de saint Anselme, le patron du diocèse de Mantoue; que toutefois l'exécution en fut arrêtée net ; le maître, après avoir fourni une esquisse, étant parti subitement. On ignore les motifs de cette brusque résolution; tout ce que nous savons, c'est que Donatello ne consentit pas à retourner à Mantoue, bien que le marquis Louis ne se fît pas faute, à plusieurs reprises, de lui adresser à cet égard les plus vives instances.

Les découvertes du chanoine Braghirolli viennent d'être complétées par trois lettres retrouvées, dans les archives des Gonzague à Mantoue, par M. Intra (*Archivio storico lombardo*, t. XIII, p. 666 et suiv.). Dans la première, datée de Mantoue (29 mai 1450), le marquis Louis ordonne au châtelain de sa villa de Revere de faire déposer dans un endroit sûr « les sept figures » envoyées par Donatello. Il ne nous est pas donné de deviner ce que représentaient ces sculptures, ni quelle était leur destination. M. Intra émet la conjecture qu'il s'agissait des génies nus ou « putti », destinés à accompagner les écussons que le marquis faisait appliquer sur tous les édifices qu'il érigeait, tels que les villas de Revere, Saviola et Gonzaga, les églises de Saint-André et de Saint-Sébastien, et une partie du palais de Mantoue. En tout cas, il ne saurait être question ici des trois bas-reliefs qui ornaient jadis une balustrade de Saint-Sébastien et qui se trouvent actuellement enchâssés dans les parois du portique de la même église : la preuve c'est que cette église ne fut commencée que dix ans plus tard.

Une seconde lettre, écrite par le marquis à sa femme Barbe de Brandebourg, de la villa même de Revere, permet de préciser davantage. Dans cette lettre datée du 10 juin 1450, c'est-à-dire postérieure de quinze jours à peine à la première, le marquis recommande aux soins de sa femme « les pierres et objets » envoyés de Padoue par Donatello et Giovanni da Milano; il annonce en même temps qu'il

les fait transporter de Revere à Mantoue, et ordonne de les déballer soigneusement, et de les déposer dans un local spécial.

Nous apprenons, à cette occasion, que l'envoi se composait des ouvrages suivants : « 3 imagine di nostra donna, 1 de tufo et 2 de teracotta ; — 1 testa de preta (pietra) viva de un putino ; — 1 imagine de tufo de S. Andrea ; — 1 istoria de cera (un bas-relief en cire) grande, suxo un asse (fixé sur un panneau) ; — 1 istoria picola pur de cera suxo un asse », soit au total, « sept figures » et en outre : « 3 columne a canaletti cum li soi capitelli et base ; — 1 resega da resecare prete (pietre) ; — 1 sacheto de polvere. »

Comme il est peu vraisemblable que dans l'espace de quinze jours, deux envois distincts aient été adressés de Padoue et que, même dans cette hypothèse, le marquis n'aurait pas donné dans sa lettre des instructions relatives au premier envoi, nous ne nous aventurerons guère, en identifiant les « sept figures » de la première lettre avec les sept objets d'art énumérés dans la seconde. Pas un de ceux-ci, du reste, ne se retrouve aujourd'hui à Mantoue, et il faut les ranger tous dans la catégorie des ouvrages perdus de Donatello.

Dans la troisième lettre, écrite par la marquise à son époux, sous la date du 25 novembre 1452, Barbe de Brandebourg se plaint de la « bonne conduite » de Donatello. Ainsi que le marquis l'apprendra par la lettre du tailleur de pierres Nicolas de Florence, c'est Donatello qui a empêché « d'extraire des pierres de là pour votre Excellence ». Il est regrettable que ce document nous laisse ignorer comment Donatello, qui à ce moment se trouvait encore à Padoue, a pu empêcher le marquis de se procurer pour ses constructions des marbres de Florence ou de la Toscane. Ou bien, la marquise par les mots « de là » a-t-elle voulu indiquer, non pas Florence, mais Padoue, dont les environs, les monts Euganés, fournissent aujourd'hui encore d'excellents matériaux connus sous le nom de « pietra di Nanto» ?

Quoi qu'il en soit, la lettre dont nous parlons nous apprend que les relations si amicales entre le marquis et Donatello avaient dès lors pris fin, circonstance qui nous explique aussi la raison pour laquelle l'artiste refusa obstinément de retourner à Mantoue et d'y mettre la main à la châsse qui lui avait été commandée en 1450.

Les biographes de Donatello, en s'appuyant sur la déclaration de biens de Michelozzo (publiée par Gaye, *Carteggio*, t. I, p. 117), s'accordent à déclarer qu'en 1427 le maître était fixé à Pise, occupé à sculpter, en collaboration avec Michelozzo, le mausolée du cardinal Brancacci, mausolée qui devait être expédié par mer à Naples. Quelques documents découverts par M. Fanfani-Centofanti dans les Archives municipales de Pise, et publiés à l'occasion du centenaire de Donatello, nous fournissent de nouveaux détails sur ce séjour. Nous y apprenons que Donatello, en compagnie du peintre Cola d'Antonio de Florence, se porta caution pour le sculpteur pisan Pippo di Giovanni di Gante, le père d'Isaïe de Pise et le grand-père de Giancristoforo Romano [1], au sujet d'une chapelle en marbre, qu'un notaire du nom de Giuliano di Colino da S. Giusto faisait élever dans l'église des Carmes [2].

1. Voy. sur cet artiste les notices publiées dans le *Courrier de l'art* du 13 avril 1888.

2. Pippo avait déjà sculpté, en 1414, pour le même personnage et dans la même église, une dalle funéraire, qui fut transférée en 1426 devant l'autel de la chapelle qu'il était chargé de construire.

Le 14 octobre 1426, Pippo di Gante reçut, en présence de Donatello, quatre florins comme acompte sur son travail.

Entre le 24 juillet et le 18 décembre 1426, Donatello reparaît comme témoin des payements faits entre les mains de son célèbre compatriote Masaccio, à l'occasion du tableau qu'il s'était obligé à fournir pour l'autel de la chapelle en question. Sa présence à Pise pendant toute l'année 1426 ne saurait donc être révoquée en doute. Il en résulte qu'il était occupé dès lors, et non, comme on le supposait jusqu'ici, à partir de l'année suivante seulement, à sculpter, en compagnie de son élève Michelozzo, le tombeau du cardinal Brancacci.

Quant au tableau de Masaccio, que celui-ci avait peint pour la chapelle du notaire pisan, et dont la description détaillée se trouve dans le recueil de Vasari, on le croyait perdu jusqu'à ces derniers temps. Tout récemment M. Bode, l'infatigable directeur du Musée de Berlin, a réussi à en reconnaître deux fragments parmi les « Inconnus » du musée confié à ses soins. Ce sont les deux panneaux acquis de la collection Gino Capponi à Florence, et qui représentent l'*Adoration des Mages* et le *Martyre de saint Pierre et de saint Jean-Baptiste* (N[os] 68 A et B du nouveau Catalogue). Ces morceaux sont précisément ceux que Vasari décrit comme ayant fait partie de la prédelle du tableau de Masaccio. En les comparant avec les fresques de la chapelle Brancacci, le chef-d'œuvre de Masaccio, M. Bode a pu constater l'analogie des deux ouvrages, au point de vue des types et du style, de l'emploi de la lumière et des procédés de la composition. Il en conclut que les panneaux de Berlin doivent, eux aussi, appartenir à la dernière manière de l'artiste. En effet, les dates des documents ci-dessus analysés viennent corroborer son opinion d'une manière irréfragable [1].

Les ouvrages anciens ou modernes consacrés à Donatello ont négligé un certain nombre de notices que des auteurs quelque peu postérieurs à ce maître nous ont laissées sur diverses de ses sculptures. Bien que perdues, ces sculptures méritent néanmoins de fixer notre attention, ne fût-ce que par ce qu'elles étaient destinées à compléter la décoration du monument qui doit le plus au ciseau de Donatello : nous avons nommé l'église de Saint-Laurent à Florence.

Dans son *Memoriale,* imprimé en 1510 à Florence, Franc.-Albertini signale le premier les statues dont il s'agit, en énumérant parmi les autres œuvres d'art dont l'église en question était ornée, « les quatre grands saints dans les tabernacles du haut, de la main de Donatello ». Vasari est un peu plus explicite : il nous raconte que le maître « exécuta dans le transept de l'église, avec une grande habileté technique, quatre saints en stuc, de la hauteur de cinq aunes chacun ». Ces indications sont complétées par un autre biographe, un contemporain de Vasari, l'auteur anonyme du manuscrit de la Bibliothèque Magliabechi (classe XVII, n° 17). Cet écrivain nous apprend que, « quant aux quatre Évangélistes en terre qui se trouvent dans les tabernacles du transept de ladite église, Donatello les devait exécuter en marbre ». C'étaient donc des modèles en terre glaise ou en terre cuite qui, destinés d'abord à être traduits en marbre, peut-être en bronze, restèrent dans cet état provisoire par suite de la mort du maître, et furent placés dans les niches réservées aux statues mêmes. Quant à leur emplacement, il ne peut pas y avoir

1. Il est possible que la figure de saint Paul, qui appartient à M. Bayersdorfer, conservateur à la Pinacothèque de Munich, provient du même retable.

de doute : c'étaient évidemment les quatre niches semi-circulaires ménagées sur les deux parois qui font face au transept, au-dessus de l'entablement, et qui correspondent aux quatre portes dont deux conduisent aux deux sacristies.

Fr. Bocchi, dans son *Guide des beautés de la ville de Florence*, publié en 1592, n'en fait aucune mention; mais Cinelli, dans la seconde édition du livre de Bocchi (Florence, 1677), supplée très consciencieusement à l'omission de son prédécesseur, et désigne les statues de Donatello par ces mots : « Son del medesimo (Donatello) quattro santi di stucco di braccia cinque l'uno, nella crociera della chiesa sopra il cornicione situate » (l. c., p. 314). Cette mention, on le voit, s'accorde parfaitement avec les indications antérieures ci-dessus reproduites. Depuis, ces morceaux si précieux ont disparu.

A ces notes sur Donatello, il m'a paru intéressant de joindre quelques détails nouveaux sur son élève Vellano.

M. de Mas-Latrie nous a appris (*Bibliothèque de l'École des chartes*, t. V, p. 204 et suiv.) que le sultan Mahomet II, dans la lettre par laquelle il avait demandé à la Seigneurie de Venise de lui envoyer « un bon peintre qui sût faire des portraits », sollicitait également l'envoi d'un sculpteur et fondeur en bronze [1]. On sait que le Grand Conseil désigna immédiatement comme peintre Gentile Bellini ; quant au sculpteur, il chargea les officiers des « Razioni Vecchie » de rechercher, avec toute la diligence possible, l'artiste le plus capable. Le choix de ceux-ci tomba sur un certain « Bartolomeo » qu'ils désignent dans leur rapport à la Seigneurie, sans faire connaître son nom de famille et sans fournir quelque détail de nature à l'identifier. Quel était ce Bartolomeo? Tout ce que l'on pouvait conjecturer à son égard, c'est qu'il devait être un artiste de grande réputation. Ce n'est que tout récemment qu'une heureuse trouvaille nous a mis en état de dissiper les ténèbres qui nous cachaient la personnalité de ce maître.

Dans le recueil des noms et autographes d'artistes vénitiens du xiv[e] au xvi[e] siècle, que le très regretté directeur des Archives de Venise, B. Cecchetti, a publié dans l'*Archivio veneto* (t. XXXIII et XXXIV), nous rencontrons la mention suivante qui figure en tête d'un testament daté du 7 septembre 1479 : « Cum ego Bartholomeus Bellan. q. Bellani aurificis, scolptor de Padua, iturus sim Constantinopolim », avec la signature : « Jo Bertolamio Belan testador predito o pregado questo testamento. » Voilà le problème résolu ; c'est Bartolomeo Bellano ou Vellano, le célèbre successeur padouan de Donatello, qui a été désigné par la Seigneurie pour être envoyé au sultan en compagnie de Gentile Bellini. La date du testament ne nous permet pas de douter que ce document ne se rapporte à l'expédition en question, puisque la galère de Melchior Trévisan, chargée par un ordre de la Seigneurie, donné le 3 septembre 1479, de la conduire à Constantinople, se mit en route dans les premiers jours dudit mois (*Bibl. de l'École des chartes*, t. V, p. 208). Marino Sanuto, dans ses *Sommarii di storia veneta*, manuscrit conservé à la Marciana, indique comme jour du départ le 3 septembre [2]. Mais il a confondu le jour de la décision prise par la Seigneurie avec le jour du départ; celui-ci, d'après le testament de Vellano, doit avoir eu lieu après le 7 du même mois. Le commandant Trévisan avait reçu l'ordre de défrayer les membres de l'expédition pendant la

1. Voir sur le même sujet, à la page 282 de cette livraison, l'article de M. E. Müntz.
2. Voy. Thuasne, *Gentile Bellini et sultan Mohammed*, p. 10.

durée du trajet. A son retour, on lui remboursa les dépenses faites de ce chef : il reçut, au mois d'avril de l'année suivante, soixante-deux ducats : « Causa alimentorum per eum subministratorum in galea ex hac civitate Constantinopolim usque Gentilli Bellino pictori, et aliquot aliis opificibus, missis per nostrum Dominium ad Illustrissimum Dominum Turcum [1]. »

Quoique nous manquions de notices ultérieures sur le séjour et les travaux des artistes vénitiens à la cour du sultan, excepté en ce qui concerne Bellini, il reste acquis, d'après le passage ci-dessus cité, qu'on en avait envoyé plusieurs à Constantinople, et il est à peine permis de douter que Vellano se soit trouvé parmi eux.

C. DE FABRICZY.

Thuasne, p. 66.



CORRESPONDANCE D'ITALIE

LA RÉORGANISATION DES MUSÉES FLORENTINS

(TROISIÈME ARTICLE [1].)

III. — LE MUSÉE NATIONAL ET LA COLLECTION CARRAND.



La *Gazette* devant publier bientôt une étude de détail sur les chefs-d'œuvre de sculpture que renferme le Bargello, cet exquis musée de la Renaissance italienne, je me contenterai de signaler rapidement les accroissements dont il est redevable au zèle de son jeune et érudit conservateur, M. Umberto Rossi.

De la cour si pittoresque aux murs revêtus d'écussons, dont les arcades abritent des statues et des groupes autrefois placés dans la grande salle du premier étage, la *Victoire* de Michel-Ange, l'*Adam* et l'*Ève* de Bandinelli, le *Triomphe de la Vertu* de Jean Bologne, on pénètre, au rez-de-chaussée, en deux petites chambres d'aménagement tout nouveau. La première, sorte de vestibule assez sombre, contient des monuments de sculpture primitive, une madone colossale, un saint Pierre et un saint Paul aux têtes énormes, statues grossières du XII[e] siècle, provenant de Poggio a Cajano, des tombes, quelques bustes et divers bas-reliefs à motifs religieux, autrefois conservés au palais Tempi.

La seconde pièce, couverte d'un vitrage d'où la lumière tombe largement, est

1. Voy. *Gazette*, 3[e] pér., t. VII, p. 506, t. VIII, p. 154.

consacrée aux gloires inégales de Benedetto da Rovezzano et de Michel-Ange. Aux deux côtés de la porte, on a encastré dans le mur deux admirables niches sculptées,



VOLET D'UN DIPTYQUE ROMAIN DU Ve SIÈCLE.

(Collection Carrand.)

à colonnes revêtues de feuillages, achetées au palais Cepparello. Toute une paroi est occupée par les bas-reliefs si cruellememt abîmés qui retracent l'histoire de saint Jean Gualbert (ils étaient auparavant dans une salle du second étage). En face de l'entrée, la cheminée monumentale en pierre grise, qui a appartenu au Palais

del Turco, étale son écusson entouré d'amours et de chimères, sa frise vivante et dramatique, ses colonnes feuillagées. Deux bustes, le Brutus, par Michel-Ange, et le Cosme de Médicis, par Jean Bologne, encadrent la cheminée de Benedetto da Rovezzano. La dernière paroi est donnée à Michel-Ange et à son école. Je regrette de n'y pas voir l'Apollon inachevé, qui est resté au second étage du palais; mais voici le Bacchus, voici le masque de satyre, le bas-relief de la Madone entre Jésus et saint Jean, l'ébauche du martyre de saint André; voici encore d'anciennes réductions ou imitations d'œuvres de Michel-Ange, la Léda, le Moïse. Je citerai enfin, comme très digne d'intérêt quoique sortant de la série des œuvres michel-angélesques, une petite tête à cheveux bouclés, de profil dans un médaillon, une œuvre lombarde que l'on croirait de la Grèce primitive, et un bas-relief de stuc, qui doit reproduire un bronze, de la manière de Cellini. Ampère, dans son voyage dantesque, en a décrit le sujet, d'après un exemplaire en terre cuite du palais Gherardesca qu'il attribuait à Michel-Ange. « La Faim, sous les traits d'une horrible vieille, plane au-dessus des personnages et montre à Ugolin ses trois fils mourants. Le père, debout, s'appuie sur une main; de l'autre, il presse ses entrailles et regarde en face sa terrible ennemie. L'attitude d'un des jeunes gens, qui contemple son frère étendu à ses pieds, est animée d'une expression touchante. Au-dessous, l'Arno est représenté, dans cette poétique composition, détournant les yeux de tant d'horreurs. »

Depuis les fêtes de 1887, la grande salle du premier étage appartient à Donatello. Auprès du David et du Cupidon de bronze, du Saint Jean et du David de marbre, du buste de Niccolò da Uzzano, des plâtres sont groupés qui reproduisent presque toutes les œuvres du maître. Au centre de la salle, l'énorme cheval du Gattamelata, debout sur un socle, monte vers la haute voûte cintrée. Les salles des bronzes et des ivoires n'ont pas subi de remaniements bien considérables; mais il faut se plaindre des socles et des consoles, dont les dorures effrénées attirent indiscrètement les regards. M. Rossi a entrepris de classer les petits bronzes qui peuplent trois vitrines; une dizaine de statuettes, qu'il a placées au premier rang, sont de petites merveilles de vie puissante et nerveuse, dont Antonio Pollajolo peut accepter sans crainte la paternité. Il faut signaler aussi une récente acquisition du Musée, un superbe émail ovale à fond bleu de Léonard Limosin signé L. L. 1555; c'est le portrait d'un personnage auquel une large barbe noire et un regard froidement austère donnent une expression saisissante.

Enfin, au second étage, on a enlevé de la salle des faïences l'encadrement de marbre du Marrina où fut longtemps enfermée la grande Madone de l'Angelico; le fameux retable, exécuté en 1433 pour la corporation des ouvriers en lin, qui avait pour patron saint Marc, doit bientôt quitter le Musée des Offices; il sera placé, dans son ancien cadre aux fines sculptures, parmi les chefs-d'œuvre de l'Angelico qu'abrite le couvent de Saint-Marc. Au Bargello, deux œuvres des Robbia ont remplacé le cadre du Marrina, une Madone avec l'Enfant, en blanc sur bleu, qui provient des magasins, et une autre Madone entourée de saints à mi-corps, également en blanc sur bleu, faïence d'une extrême délicatesse, qui occupait autrefois le tympan de la petite église détruite de San-Pierino, sur la place du Vieux Marché.

C'est au premier étage, dans une vaste galerie attenant à l'ancienne chapelle du Podestat, qu'a été installée la collection Carrand. On se rappelle l'histoire de ce

riche Lyonnais qui mourut en 1888, léguant à Florence, par haine de sa patrie républicaine, les trésors d'art qu'il avait patiemment réunis. La collection est donc tout entière au Bargello, sauf l'importante série des armes, vendue à M. Spitzer, et les manuscrits, qui ont disparu[1]. Quatre grandes vitrines, au milieu de la salle, présentent en bonne vue et dans un classement rationnel les émaux et les bois sculptés, les ivoires, l'orfèvrerie, les bronzes. Quelques objets de très grande valeur sont exposés à part. Le long des murs sont placés les tableaux, les faïences et les étoffes.

L'histoire de la sculpture sur ivoire, du ve au xvie siècle, peut être étudiée avec profit dans la série de pièces, au nombre de plus de deux cents, qui forment l'incomparable richesse de la collection.

Rien avant l'époque chrétienne ne mérite mieux qu'une mention : ce sont quelques ivoires étrusques ou romains sans importance, un manche de miroir, une aiguille, de petits masques et des fragments d'os travaillé, qui faisaient partie de la décoration d'un meuble. Mais, pénétrant dans l'époque chrétienne, nous rencontrons d'abord deux œuvres excellentes qui nous montrent, au début du ve siècle, la noblesse de composition, le sens du décor et la sûreté de technique de la meilleure antiquité. La Renaissance constantinienne, qui n'a pas réussi à ranimer la grande sculpture, a pu du moins donner une vie nouvelle aux industries de luxe; orfèvres et ivoiriers ont produit des merveilles pendant le siècle de calme qui suivit l'Édit de Milan. De l'orfèvrerie chrétienne primitive il ne nous reste guère que des descriptions; mais des ivoires comme la lipsanothèque de Brescia et la pyxide de Berlin sont de vrais, de parfaits chefs-d'œuvre. Les deux plaques qui ont passé de la collection Brunet-Denon dans la collection Carrand, d'époque moins ancienne, ont une valeur artistique presque égale. Faut-il y voir, comme on l'a fait jusqu'ici, les deux moitiés d'un même diptyque? Ne sont-ce pas plutôt deux pièces distinctes que leurs mêmes dimensions ont fait apparier? Le travail n'en est pas égal, la première, qui représente Adam au paradis, étant plus minutieusement fouillée, et d'ailleurs beaucoup plus intacte que l'autre. Cette composition qui réunit autour du premier des hommes tous les animaux du paradis terrestre, semble bien imitée d'une miniature; les miniatures ont été d'un si puissant secours à l'art chrétien traditionnel! Ici quelle souplesse et quelle vie dans tous ces corps d'animaux si finement étudiés et caractérisés! L'aigle vient de se poser près d'Adam; le lion, qu'accompagne la lionne, rugit; le lionceau joue comme un chat; l'ours rampe; l'éléphant tâte prudemment le sol; le sanglier se soulève furieux; le cheval et le bouc s'exercent à marcher; la vipère se gonfle et ondule; le bœuf broute; l'agneau et le cerf viennent de boire au quadruple fleuve; et l'on pourrait nommer encore un renard, un lézard, une sauterelle. L'autre feuille de diptyque réunit en trois groupes superposés des épisodes de la vie de saint Paul.

Deux pyxides d'assez grande dimension, mais d'un travail médiocre, témoignent de la persistance des motifs païens en plein ve siècle.

Paganisme immortel, es-tu mort? On le dit.
Mais Pan, tout bas, s'en moque et la Sirène en rit.

1. M. Rossi dresse actuellement le catalogue de la collection, qu'il a déjà appréciée dans trois articles de l'*Archivio storico dell'Arte*, 1889 et 1890. La petite étude ici publiée a été faite avec l'aide de ces articles et des renseignements très obligeamment donnés par M. Rossi.

L'art chrétien n'a point tué le paganisme; il laisse survivre les gracieuses légendes, désormais inoffensives, auprès de ses plus nobles images; et nulle part mieux que dans les ivoires on ne peut suivre cette tradition obstinée du décor antique, qui traverse tout le moyen âge sans jamais disparaître. Nos deux pyxides représentent, l'une Diane au bain surprise par Actéon, et la mort d'Actéon déchiré par ses chiens; l'autre des chasseurs et Orphée. Il y a, semble-t-il, un contraste voulu entre l'agitation des cavaliers et le calme du chanteur entouré d'animaux; toute la faune que décriront les bestiaires du moyen âge est ici figurée: auprès de la panthère, de l'ours, du lion, du serpent, du sanglier, du cerf, voici le griffon, le centaure, la sirène, le satyre. On connaît plusieurs pyxides ayant même décor; celle-ci provient de Saint-Julien de Brioude.

Un petit panneau oblong encadré de feuillages classiques, peut-être un dos de reliure, du ve ou du vi^e^ siècle, nous montre le Reniement de saint Pierre, selon le type habituel des sarcophages.

L'art byzantin du viiie siècle fait glorieuse figure avec la moitié de diptyque qui représente l'impératrice Irène. Cette plaque d'ivoire, d'un relief extraordinaire, a été publiée assez infidèlement dans le *Thesaurus* de Gori (II, 267, pl. XI); elle a séjourné dans la collection Spitzer; on jugera de sa beauté par la reproduction photographique ci-jointe.

Nous arrivons au ixe siècle. L'art carolingien, d'école française, italo-byzantine ou allemande, compte ici d'importants spécimens. Un plat de reliure, qui provient de l'abbaye d'Ambronay, réunit dans un encadrement à feuilles d'acanthe deux figures identiques d'empereurs foulant aux pieds un ennemi qu'ils transpercent de leur lance. Un coffret italo-byzantin très complet est orné de vingt-sept petites plaques rectangulaires encadrées de roses; ces plaques, d'un travail extrêmement fin, enferment des figures isolées de guerriers au combat, de musiciens, d'acrobates, de centaures; il faut noter surtout, au couvercle, des amours d'une inspiration toute antique. Ces sortes de coffrets, dont le décor rappelle les fantaisies de la miniature carolingienne, sont assez connus; M. Darcel en a étudié ici même (t. XIX, p. 290) un plus petit, qui faisait partie de la collection Basilewsky; j'en ai rencontré un autre tout pareil, mais de dimensions considérables, au Musée d'Arezzo.

D'école française, voici un Crucifiement d'une finesse extrême, où certains détails méritent une remarque; c'est d'abord un personnage qui recueille dans un calice le sang qui jaillit du côté du Christ; puis, au plan inférieur, six tombes découvertes d'où sortent des morts enveloppés de leur suaire. Une autre plaquette intéressante représente le roi David donnant les pains de propitiation.

D'école allemande, voici un bas-relief oblong, où se succèdent trois scènes : l'Annonciation, la Visitation et l'Adoration des bergers. L'ange de l'Annonciation est debout, appuyé à son bâton de voyage; la Vierge file, assise sous un riche portique. Dans la scène de l'Adoration, saint Joseph montre aux trois pâtres qui accourent l'Enfant nimbé qui dort sur un lit, appuyant sa tête à sa main; la ville de Bethléem est indiquée dans le fond par un mur crénelé. Deux autres plaques représentent les saintes Femmes devant le sépulcre ouvert, gardé par les soldats endormis. Une œuvre également allemande, d'un beau travail, peut-être du xe siècle, réunit quelques scènes de la vie de saint Pierre, une bénédiction, un baptême.



L'IMPÉRATRICE IRÈNE, IVOIRE BYZANTIN DU VIIIe SIÈCLE.

(Collection Carrand.)

Je me contente de citer une belle tablette byzantine, de l'ancienne collection Soltykoff, l'Ascension, qui a été minutieusement décrite par M. Darcel dans la *Gazette* (t. X, p. 174).

Un insigne monument liturgique, le *flabellum* qui provient de l'abbaye de Saint-Philibert de Tournus, doit appartenir au IXe siècle. Il est complet; éventail de parchemin et manche d'ivoire sont parfaitement conservés. Le manche, formé de cylindres sculptés que relient des nœuds coloriés en vert, est orné de rameaux de vigne et d'images d'animaux. M. Rossi a publié les inscriptions que l'on déchiffre sur les nœuds; c'est, en bas, M. MICHEL; au milieu, + IOHEL ME SCAE FECIT IN HONORE MARIAE; en haut, S. MARIA. S. AGN. S. FILIB. S. PET. Au-dessus de cette dernière inscription, et à la base du *flabellum* proprement dit, il y a un chapiteau, où quatre statuettes de saints se détachent en blanc sur des niches peintes en vert. Ces saints ne sont point ceux que mentionne l'inscription, ce qui suppose peut-être une restauration très ancienne. L'étui se compose de quatre bandes d'ivoire, dont deux présentent des enroulements de feuillages où se mêlent des hommes, des animaux, des oiseaux; les deux autres se divisent chacune en trois compartiments dont les motifs demanderaient une étude approfondie; ce sont des scènes pastorales et fantaisistes, en tête desquelles vient une composition du Christ trônant entre les saints.

Le *flabellum* proprement dit, c'est-à-dire la feuille de parchemin circulaire qui forme éventail, est entièrement peint et divisé en plusieurs zones de miniatures comprenant une inscription, des feuillages et des figures de saints. D'un côté sont Lucie, Agnès, Cécile, Marie, Pierre, Paul et André; de l'autre Maurice, Denis, Philibert, Hilaire, Martin, un Juge et un Lévite; ce sont des figures contournées, étriquées, aux jambes grêles, aux têtes énormes. L'inscription, trop longue pour être reproduite, célèbre en détestables distiques les mérites et l'utilité de l'éventail contre la chaleur et les mouches.

Parmi les ivoires du XIe siècle, il faut remarquer les deux bras d'un trône épiscopal, ornés de feuillages et de figures d'animaux se détachant sur un fond d'or; à l'attache du dossier sont les symboles des évangélistes. Un fragment d'autel portatif, de style byzantin, comme les précédents morceaux, représente le Christ adoré par deux anges, la Vierge et saint Jean, chaque figure s'encadrant dans une arcade isolée. Un tau, ou béquille abbatiale, d'art allemand, est décoré de nombreux losanges à motifs symboliques ou ornementaux, parmi lesquels on reconnaît les douze mois. Un petit bas-relief, la Fuite en Égypte, et la crosse pastorale de Saint-Yvon de Chartres (une volute de feuillages d'où sortent deux hommes nus), sont des œuvres françaises.

Au XIIe siècle appartient un cor anglais, chargé d'entrelacs et de figures d'animaux, où se détache le nom MAVRICIVS; il fait pendant à l'olifant plus ancien, grossièrement orné, qu'une tradition attribue à Rollon, premier duc de Normandie. Des pièces travaillées à jour, d'art siculo-arabe, représentent des musiciens, des danseuses, des chasseurs.

Nous voici arrivés à la belle floraison du moyen âge français, aux charmantes œuvres du XIIIe et du XIVe siècle. La collection possède plusieurs statuettes de madones, de valeur fort inégale; la plus ancienne, peut-être de l'Italie du Nord, est d'une lourdeur affreuse; une autre, du XIVe siècle, d'un bon travail, est assise sur un trône à petites arcatures ogivales, dont le dossier est orné d'un motif byzantin,

un lion qui abat un taureau. Une troisième a une grâce délicieuse; de la main elle tient ouvert le livre qu'elle a cessé de lire pour regarder en riant l'enfant Jésus qui, debout dans son étroite chemisette, saisit fortement son voile, et lui montre un oiseau qu'il serre de son petit poing. C'est la conception un peu bourgeoise et terre à terre de nos petites madones françaises, chez qui la vivacité familière et gaie remplace la religieuse gravité des madones italiennes. Cette aimable statuette est posée sur une base hexagonale de métal orné d'émaux, qui a fait partie d'un reliquaire, comme l'explique la légende + OV. VESEL. Q. CESTE. IMAGE. TIENT. A. VNE. DENT. ET. DES. HOS. LA. BENOITE. MARIE. MAGDALAINE.

Les diptyques d'église sont très intéressants. Le plus fin, très petit, terminé de fleurons aigus, oppose au Crucifiement du Christ le Couronnement de la Vierge ; un autre, de grand format, se divise en quatre compartiments qui enferment l'Adoration des Mages, le Crucifiement, le Jugement universel et le Couronnement de la Vierge. Celui que nous reproduisons, d'un travail très spirituel, est soigneusement rehaussé de couleurs et de dorures. Dans la zone supérieure sont réunies l'Annonciation, la Visitation et l'Adoration des bergers; dans la zone inférieure la Visite des Mages à Hérode, l'Adoration des Mages et le Massacre des Innocents. Un retable français, du xv[e] siècle, groupe des scènes de la vie de la Vierge dans un amusant paysage qu'il encadre d'une architecture fantaisiste et de l'arbre généalogique du Christ.

Une des merveilles de la collection, qui mérite également une gravure, c'est une statuette bourguignonne du xv[e] siècle, une jolie sainte Catherine aux mains effilées, assise sous un dais ajouré où des anges font de la musique, et foulant aux pieds le tyran Maxence, qui implore miséricorde.

Parmi les objets du mobilier civil viennent en premier lieu les coffrets. Il y en a deux du xiv[e] siècle français, ornés d'histoires prises aux romans de chevalerie, et de figures de dames et de chevaliers qui devisent amoureusement. Dans un coffret d'ébène sont encastrées des plaquettes d'ivoire avec des figures de seigneurs et de bouffons en costume du xv[e] siècle.

La collection compte neuf de ces boîtes à miroir françaises que les dames portaient suspendues à la ceinture. Ces gracieux objets sont trop connus pour être longuement décrits; on y voit l'assaut du château d'amour, où les dames se défendent en jetant des roses, puis la prise du château d'amour, dont les assiégeants sont tendrement accueillis, puis des tournois à armes courtoises et de galantes chevauchées.

Un échiquier, qui porte au revers un jeu de trictrac, occupe une vitrine distincte. C'est un excellent spécimen de l'art bourguignon du xv[e] siècle. Les bordures sont ornées de petits bas-reliefs qui racontent toute la vie et les amusements des châteaux : tournois, chasses, jeux de toute sorte, danses et festins. Aux quatre angles sont ménagés des écussons d'où ont été effacées les armes du propriétaire.

L'école de Mantoue a donné un intéressant bas-relief du xv[e] siècle, un triomphe d'amour, conçu selon la formule habituelle : Cupidon aux yeux bandés est debout sur le char à deux chevaux auquel Hercule est enchaîné; des personnages allégoriques et des divinités païennes font à ce char une nombreuse escorte.

Après avoir cité une statuette maniérée de David vainqueur de Goliath, et un Mars allemand du xvi[e] siècle, il est inutile de pousser plus loin; l'habileté trop ingénieuse des ivoiriers du xvii[e] siècle n'a point laissé de traces dans la collection



DIPTYQUE FRANÇAIS DU XIVe SIÈCLE; VOLET DE GAUCHE.

(Collection Carrand.)



DIPTYQUE FRANÇAIS DU XIVe SIÈCLE; VOLET DE DROITE

(Collection Carrand.)

Carrand. Les amateurs de ces tours de force peuvent d'ailleurs se satisfaire à peu de frais, en visitant, au même Musée, la salle voisine.

La série des joyaux est précieuse pour l'histoire de l'orfèvrerie byzantine et franque; l'antiquité n'y est point représentée. Une dizaine de pièces byzantines, du VIe siècle, mériteraient une description minutieuse, si les descriptions en pareille matière pouvaient servir à quelque chose; une bonne gravure serait préférable. Le plus important de ces joyaux, un pendant d'oreille, que M. Darcel a déjà fait connaître aux lecteurs de la *Gazette* (t. XIX, 1re pér , p. 435), provient des collections Charvet et Benjamin Fillon. Ce bijou en or, que nous reproduisons à la fin de cet article, porte huit grenats autour d'une émeraude ; les pierres sont serties d'un filigrane d'or; le revers est un médaillon d'or, avec un buste d'homme diadémé, en cuirasse, et tenant une croix. La disposition des pierres est analogue dans trois autres pendants de même époque. Il faut signaler aussi un anneau formé d'une large lame d'or où se dessine un semis de globules d'or; le chaton, très relevé, enchâsse un rubis.

Plusieurs bijoux sont rehaussés d'émaux byzantins: ainsi une agrafe en filigrane d'or, où des cercles d'émaux cloisonnés, verts, blancs et bleus, tournent autour d'une croix grecque; une petite plaque d'or portant un buste de la Vierge en cloisonné; une croix pectorale de forme latine.

Parmi les joyaux francs, de la dernière époque mérovingienne, le plus remarquable est une grosse fibule d'argent couverte de verres taillés rouges et verts, que maintiennent des cloisons d'or. Quatre autres fibules sont également ornées de verres de couleur, de grenats et de perles. Deux épingles à cheveux et deux pendants d'oreille sont d'un travail semblable.

Du moyen âge, je ne vois rien qu'un chef-d'œuvre du XIIIe siècle, une agrafe d'or où ressortent deux gros rubis balais et quatre émeraudes montés sur de hauts chatons, et réunis par un délicat relief de feuilles et de fleurs; deux lions la terminent. Ce bijou, qui a passé par la collection Debruge-Duménil, a été publié par Labarte dans son *Histoire des Arts Industriels* (t. II, planche XL).

Les bijoux du XIVe, du XVe et du XVIe siècle sont, à peu de chose près, insignifiants.

Mais voici, dans le corps de cette même vitrine, un certain nombre de beaux monuments de l'orfèvrerie religieuse du moyen âge. Rien n'est antérieur au XIIe siècle, qui compte ici quelques morceaux de valeur, surtout un chandelier allemand, terminé en fleur de lis, et portant trois archanges assis sur sa base triangulaire de feuillages. Le XIIIe siècle est à peine représenté. Du XIVe siècle il y a une œuvre toscane intéressante, une statuette d'argent de la Vierge qui, debout, drapée jusqu'aux pieds dans un large manteau, couronnée de fleurs et de pierreries, soutient du bras gauche l'Enfant nu.

Le XVe siècle est très riche. Deux croix d'autel, d'art italien, datent des premières années; elles portent à leurs extrémités quatre émaux champlevés, avec les images habituelles du pélican et de la tête de mort, de la Vierge et de saint Jean. Une autre croix, d'argent doré, date de la seconde moitié du siècle. Le pied, très large, est orné de quatre émaux translucides représentant les évangélistes; ce pied supporte un édifice gothique à petits pinacles, d'où s'élève la croix, dont la barre porte les bustes du soleil et de la lune; les statuettes de la Vierge et de saint Jean terminent deux branches qui surgissent à sa base. Cette croix ressemble à celle du baptistère de Florence, l'œuvre bien connue d'Antonio Pollajolo et de

Betto di Francesco Betti. On doit regarder aussi les reliquaires, deux paix, un



SAINTE CATHERINE, IVOIRE BOURGUIGNON DU XVe SIÈCLE (Collection Carrand).

encensoir, un calice émaillé et niellé, une couronne de vermeil à feuillages ciselés, mêlés d'émaux et de nielles.

Parmi les objets d'art du xvie siècle, je ne veux retenir que le beau candélabre exécuté en 1553 pour l'église de Monteprandone, dans les Marches, comme nous l'apprend une inscription niellée. Trois pieds de lion supportent la base où sont assis trois sphinx d'argent, et le long de la tige du candélabre sont ciselés des festons, des feuilles d'acanthe et des rameaux de vigne avec leurs grappes.

Les bronzes forment une très belle série, qui intéresse particulièrement l'époque de la Renaissance à Venise et à Padoue.

Avant le xve siècle, la collection a peu de numéros intéressants, sauf, au xiie siècle, trois chandeliers d'art germanique et byzantin, dont l'un a été publié par les PP. Cahier et Martin, au tome Ier de leurs *Mélanges d'archéologie* (pl. XIV). On y voit un homme nu accroupi sur un dragon dont il ouvre la gueule; de la croupe du monstre jaillit une plante feuillue, qui pousse une fleur campanulée. Deux seaux à eau bénite ont des reliefs grossiers ou informes.

Sans nous arrêter à quelques figures d'anges et de saints, d'écoles pisane et siennoise, nous arrivons à la seconde moitié du xve siècle : elle est dominée par l'influence de Donatello. Un petit Amour, tirant de l'arc, dont la *Gazette* donnera une reproduction, a figuré à l'Exposition florentine de 1887, comme œuvre originale du maître; peut-être n'est-ce qu'une imitation vénitienne de sa manière; mais on notera les ressemblances frappantes qu'il y a entre la statuette de la collection Carrand et le Cupidon de bronze du Bargello. La fine tête aux cheveux bouclés, le modelé superbe de la poitrine semblent bien de Donatello. Les yeux sont d'argent, les cheveux et les ailes sont dorés.

Qu'elle appartienne ou non au grand sculpteur florentin, cette œuvre charmante peut admettre dans son cortège les petits bronzes si vivants et spirituels du Riccio, le maître padouan. On peut lui attribuer sans crainte une belle statuette assise de l'Abondance.

Puis vient un bel exemplaire du satyre assis portant une coquille, le modèle d'encrier bien connu. Une sonnette où des amours soutiennent un écusson, et un petit vase harmonieusement orné d'amours, de bucranes, de masques, de coquilles, ont également le caractère des œuvres de Riccio.

Trois vases vénitiens ont des bas-reliefs empruntés à des plaquettes : des tritons, des néréides, Apollon et Marsyas, Apollon appuyé à un arbre, Apollon jouant du violon, Hercule au repos, Hercule étouffant le lion, abattant l'hydre, luttant avec Antée. Six candélabres vénitiens, très courts sur une large base, sont décorés de festons, de bucranes, de dragons. Voici encore des lampes imitées de l'antique, des encriers avec un satyre, des lions, des médaillons de femme ; une statuette de Mars, un faune et une faunesse, etc.

Une statuette assez bizarre de l'Abondance, d'une belle expression d'ailleurs et très correctement drapée, pourrait appartenir à Pier-Jacopo Alari de Mantoue ; une cassette ornée de centaures semble de Caradosso.

Parmi les bronzes toscans, peu nombreux, il y a de médiocres imitations de Donatello, et un Hercule assis, couronné de lierre, de l'école du Verrocchio. Plusieurs imitations de l'antique datent du xvie siècle : un groupe du Laocoon, deux Antinoüs. Du xvie siècle également, une fontaine à eau de senteur, l'Abondance se pressant la mamelle, et une Fortune debout sur un globe, les cheveux au vent. Un Persée et une figure de l'Architecture doivent sortir de l'atelier de Jean Bologne.

Parmi les œuvres de dinanderie française ou allemande, il y a des fontaines

du XIVe siècle, de travail intéressant, un cavalier en cotte de mailles, un autre cavalier, très jeune, couronné de roses et tenant un sceptre, dont le cheval verse des larmes, enfin un saint Georges transperçant le dragon, travail allemand des plus remarquables, que notre en-tête de lettre me dispense de décrire.



LA VIERGE ENTRE L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN, TABLEAU ATTRIBUÉ A MARCO DA OGGIONO.

(Collection Carrand.)

La ferronnerie est assez bien représentée par des tabernacles gothiques, des coffrets, des serrures, des clefs et des marteaux de porte, d'art français.

Les plaquettes mériteraient une étude détaillée; sur les cent soixante et onze que renferme la collection, il y en a sans doute de très médiocres, mais près de cinquante ne figurent point dans la publication de M. Molinier.

Parmi les œuvres connues, cinq appartiennent à Riccio; les plus belles œuvres de Moderno sont reproduites en bons exemplaires; l'école de Padoue est bien représentée. Caradosso a ici ses Baigneurs et son Triomphe; Vittore Camelio, un

Sacrifice. Les plaquettes de la Mise au tombeau signées JO. F., ou IO. F. F., et attribuées jusqu'ici à Giovanni delle Corniole, seraient, selon M. Rossi, de Gian-Francesco Ruberti. Enfin, parmi les plaquettes inédites, j'en vois une, fort belle, de Pier-Jacopo Alari dit l'Antico. Elle représente un jeune homme assis vers qui s'avance une femme portant une tête de mort; en haut, sur une banderole, on lit les lettres ANT.

Les médailles, les sceaux, les camées, les marbres, les armes n'offrent rien d'intéressant.

Les bois sculptés comprennent quelques meubles, dont une belle crédence, d'école lyonnaise.

Les cuirs gaufrés, de la Renaissance française et italienne, sont au nombre d'une vingtaine, cassettes, étuis, gaînes de couteaux.

La série des étoffes est importante; elle commence à l'époque copte pour aller jusqu'au xvii[e] siècle; les numéros les plus remarquables sont des morceaux d'étoffes byzantines et arabes avec des personnages et des animaux.

Parmi les verres, il faut citer une grande lampe arabe; parmi les majoliques, un carreau du style d'Antonio Pollajolo (le Martyre de saint Sébastien); un plat de Faenza, des premières années du xvi[e] siècle, avec un camaïeu bleu représentant le triomphe de Séléné, d'après la rare estampe attribuée à Pellegrino di San-Daniele; un plat de Pesaro, deux de Deruta, une coupe de Gubbio à reflets métalliques, enfin un beau plat de Francesco Xanto d'Urbin, daté de 1537, avec la Chasteté de Joseph.

Les émaux occupent une des grandes vitrines. La collection n'a point d'émaux cloisonnés, en dehors des quelques bijoux byzantins dont j'ai parlé plus haut. En tête des émaux champlevés vient une crosse d'évêque que l'on a regardée longtemps comme un des plus anciens produits de la fabrique de Limoges. Elle se termine par un serpent émaillé, et le long du bâton sont épargnées en métal doré sur fond bleu des personnifications des vertus et des vices. Au nœud sont quatre médaillons avec l'histoire de David, et de longues inscriptions en vers léonins; sur l'anneau inférieur on lit : FRATER. WILLELMVS. ME. FECIT. Ces inscriptions, et surtout le ton bleu de l'émail, font supposer à M. Rossi que l'ouvrage est sorti d'une des fabriques d'émaux établies dès le xi[e] siècle dans les couvents des bords du Rhin. Une plaque, également du xi[e] siècle, avec les figures des Vierges sages en émaux verts et bleus, sur fond réservé, a la même origine rhénane.

De Limoges vient une seconde crosse épiscopale, du xi[e] siècle, qui portait le n° 193 dans la collection Soltykoff; le nœud en est travaillé à jour, tressé de feuillages et de bêtes fantastiques. De Limoges encore, un chandelier et un pied de reliquaire émaillé de figures de paons.

Un beau reliquaire, du xiii[e] siècle, a des figures d'anges et de saints; un autre, terminé en pyramide, porte le Crucifiement, la Visite des saintes Femmes au Tombeau, les images de la Vierge et de saint Pierre.

Une plaque de cuivre doré et émaillé portant une statue de saint Martial provient d'un grand retable limousin, dont les fragments sont répartis en plusieurs collections.

Les émaux translucides sont représentés par deux paix florentines du xiv[e] siècle, dont la plus belle représente Jésus mort soutenu par deux anges. Les émaux

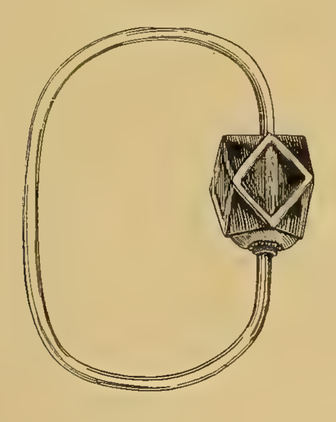
peints des Pénicaud n'ont rien d'extraordinaire. De Nardon Pénicaud il y a trois triptyques, le meilleur avec le Christ mort soutenu par la Vierge et saint Jean, accompagnés de saint Pierre et de saint Paul; il est signé N. P. De Jean II Pénicaud, une belle plaquette, avec l'Adoration des bergers. Une coupe, signée P. R. (Pierre Reymond), est ornée de sujets bachiques.

La série se termine par un coffret du xvie siècle, en bronze doré et ciselé, d'auteur inconnu. Il porte un monogramme formé des lettres A R, et la devise INTEGRITE. TA. HONOREE. Le couvercle prismatique est orné de médaillons; les faces montrent six plaques d'émail à sujets allégoriques et amoureux : la Fortune, le Minotaure, l'Amour tenant des dards, un arbre enlacé d'une vigne, la course d'Atalante, et un amoureux entretien, où le seigneur montre à la dame un feu ardent et un cartel portant ces vers :

Par ces deulx feulx mon corps endure.
Mes l'ung s'extaint et l'aultre dure.

Restent les tableaux, en très petit nombre, et de médiocre valeur, quatre ou cinq exceptés. Deux scènes de la Passion, d'une conservation parfaite, sont peut-être de Pietro Lorenzetti. Faut-il mentionner une Madone attribuée à Hugo Van der Goes, et une Mort poursuivant la Jeunesse, qui est marquée du monogramme de Hans Baldung Grün? Un diptyque bourguignon du xive siècle présente, dans un cadre gothique très léger, d'un côté la Vierge tenant l'enfant Jésus, assise sur un trône parmi les anges et les saints, de l'autre le Crucifiement. Un joli profil de jeune fille semble venir de l'école d'Urbin. Enfin un petit panneau fort intéressant, quoique détérioré, attribué à Marco da Oggiono, groupe ingénieusement la Vierge, l'enfant Jésus et le petit saint Jean parmi deux anges. Le dessin qui accompagne cet article laisse deviner la finesse du modelé, la grâce des attitudes et des sourires, toute cette nouveauté d'arrangement et d'expression que Léonard a léguée à ses élèves.

ANDRÉ PÉRATÉ.



CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

En dépit de l'œuvre des siècles et du progrès nécessaire des choses, la tradition conserve en Belgique une force qu'il suffit de stimuler un peu pour la voir se manifester avec une rare puissance. On en a eu tout récemment la preuve à Anvers où, grâce à elle, l'histoire artistique de la grande cité s'est enrichie d'une page vraiment intéressante.

Il s'agissait de commémorer le cinquantenaire de la constitution de l'Académie d'archéologie, ayant son siège à Anvers.

Un demi-siècle, c'est quelque chose dans un pays dont les institutions nationales comptent à peine soixante ans d'existence. On s'est dit qu'un Congrès d'archéologues n'était pas de nature à donner une bien grande solennité à l'événement; qu'il fallait autre chose avec, et l'Académie a eu ce rare bonheur de provoquer une manifestation à laquelle ont concouru toutes les forces intellectuelles et artistiques d'une ville qu'il suffit de mentionner pour évoquer le souvenir d'une école dont l'éclat rayonne sur le xviie siècle tout entier.

Mais si Anvers a tenu à célébrer comme il convenait la gloire de Rubens, Van Dyck, Jordaens et Teniers, dont les statues ornent ses places publiques, c'est surtout au xvie siècle que notre métropole commerciale est redevable de sa splendeur contemporaine. Du xvie siècle datent les monuments qui lui impriment son véritable caractère et nonobstant les agrandissements postérieurs frappent de surprise l'étranger. Qu'on se souvienne de l'émerveillement d'Albert Dürer en débarquant sur les rives de l'Escaut.

On connaît une estampe de Jost Amman, le *Tableau du négoce*, où Anvers est pris comme type d'activité commerciale au xvie siècle. C'était en effet l'époque d'efflorescence et de prospérité, celle de l'érection de la Bourse devenue ensuite le type des édifices de même destination, à Londres, à Amsterdam et ailleurs, de la maison Hanséatique avec ses centaines de chambres, de l'Hôtel de Ville, proclamant bien haut l'avènement aux Pays-Bas des principes de la Renaissance.

Centre d'attraction considérable, Anvers, avant les sombres jours de lutte religieuse et de répression sanglante, fut témoin d'événements restés célèbres dans l'histoire intellectuelle du pays. Aucun n'a laissé de souvenirs plus vivaces que la fête des Rhétoriciens en 1561, où quatorze sociétés, les plus importantes du pays, vinrent de Bruxelles, de Louvain, de Malines, de Bois-le-Duc, se disputer la

palme dans un concours ouvert par la puissante société anversoise la *Giroflée*, bien connue d'ailleurs dans l'histoire des arts, car elle n'était en réalité qu'une émanation de la fameuse gilde de Saint-Luc dont les registres sont, par excellence, la source d'information pour quiconque s'occupe du passé de l'École d'Anvers.

Le prix du concours était une coupe d'argent ciselé, l'une de celles probablement que l'on voit encore figurées sur le célèbre portrait d'Abraham Graphæus, peint par Cornille de Vos au Musée d'Anvers. Et cette coupe, « joyau du pays », a donné son nom au concours des Rhétoriciens, un nom qui durant plusieurs mois a été dans toutes les bouches : *Landjuweel*.

Les annales anversoises enregistrent comme un fait exceptionnel le Landjuweel de 1561, celui que l'Académie d'archéologie eut l'audace de songer à reconstituer, non pas à l'aide de ses propres moyens, ni de ses propres ressources, mais en proposant un prix aux sociétés dramatiques et autres qui, avec l'aide d'artistes de leur choix, voudraient entreprendre de figurer avec une fidélité aussi scrupuleuse que possible le cortège de l'entrée des Rhétoriciens. C'était là un fait en quelque sorte nouveau et bien national, dans la série nombreuse des cortèges organisés en Belgique depuis 1830. Notez, en effet, que le cortège projeté ne devait pas être seulement composé, mais *joué* par les membres des diverses associations concurrentes.

Dans ses grandes lignes le programme était calqué sur les récits, encore conservés, de l'entrée des Rhétoriciens, le 3 août 1561.

La Bibliothèque royale possède même un manuscrit, accompagné de dessins de Frans Floris qui, personnellement, prit part à la cérémonie.

Le récit détaillé de l'événement fut remis à chacune des quatorze sociétés concurrentes.

La question du concours, posée en 1561, avait été désignée par le Conseil d'État parmi vingt-quatre sujets qui lui furent soumis, les sociétés de rhétorique étant à l'époque surveillées d'assez près par l'autorité supérieure. Il s'agissait de dire « Ce qui incite le plus puissamment l'homme à la culture des arts », et l'entrée solennelle, d'accord avec la devise de la gilde de Saint-Luc d'Anvers : « Rapprochés par la sympathie » (*wt jousten versaemt*), devait montrer comment on se réunira par amitié et se séparera gracieusement. En somme, le tout figure le triomphe de la Paix. C'est sur ce canevas qu'a brodé l'Académie d'archéologie avec l'aide des sociétés de la ville d'Anvers.

En 1561, comme aujourd'hui, quatorze sociétés étaient entrées en lice. La société des peintres, la *Giroflée*, s'en fut les recevoir à la porte Saint-Georges, porte Impériale que Charles-Quint avait été le premier à franchir. Les documents du temps rappellent les plus infimes détails du costume des divers groupes. Les membres de la *Giroflée* étaient vêtus de pourpre, de blanc et de rouge. Quarante d'entre eux, à cheval, portaient la simarre de soie pourpre, rayée de bandes de satin blanc ou de drap d'argent, le pourpoint et les chausses de satin blanc, des brodequins blancs, des chapeaux pourpres garnis d'écharpes rouges et blanches, de plumes rouges et pourpres et tous portaient l'épée et les éperons. Les bourgmestres Melchior Schetz et Antoine Van Straelen, — le même qui fut, avec Jean Rubens, impliqué dans les événements politiques qui devaient lui coûter la vie et contraindre le père du grand peintre à chercher son salut dans l'exil, — étaient vêtus de velours pourpre croisé d'or et escortés de hérauts, de sonneurs de trompe, etc.

Je vous fais grâce du détail des costumes des autres groupes, accompagnés de chars allégoriques. Qu'il me suffise de dire que le tout représenta plusieurs centaines de cavaliers, plusieurs milliers de fantassins.

Écrivant d'Anvers à Thomas Gresham, au lendemain même de l'entrée des rhétoriciens, l'anglais Richard Clough, sa description faite, ajoute ces mots :

« C'était le plus curieux spectacle qu'il m'ait été donné de voir et que je verrai jamais car, lors de l'entrée de Philippe II à Anvers, les dépenses des nations cotisées pour les préparatifs de la réception n'étaient pas comparables aux frais faits cette fois par la ville d'Anvers. Et avec tout cela, ils ne gagnent qu'une coupe de dix onces! Je voudrais bien, par Dieu! que quelques-uns de nos seigneurs et gentilshommes d'Angleterre eussent assisté à ce spectacle (je veux dire ceux qui s'imaginent que le monde est pétri de farine d'avoine); cela les persuaderait qu'il y a d'autres gens que nous et nous apprendrions à prévoir l'avenir. Ceux, en effet, qui sont capables de réaliser de pareilles choses, sont en état de faire davantage! »

Le programme du concours de 1892 imposait aux sociétés la reconstitution aussi fidèle que possible du costume et des accessoires d'un groupe ayant participé au cortège de 1561, y compris sa musique et ses fous dont la mission devait être de lutter de drôlerie. Toute société avait ses insignes, son « prince », son chef-homme, ses porteurs de cartels et de bannières, ses chariots de transport.

Mais en dehors de cette évocation du passé, il restait loisible aux diverses associations de composer des chars, de figurer des sujets, à la condition, bien entendu, qu'aucune de ces représentations ne fût en désaccord avec la période de l'événement principal à figurer.

Un jury d'artistes, choisis hors d'Anvers, était appelé à opérer, parmi les associations concurrentes, un classement par ordre de mérite, les prix variant de 4,200 francs à 2,200 francs, somme relativement considérable sans doute, mais minime si l'on tient compte des frais que s'étaient imposés les sociétés pour la confection des costumes, des armes, et tout particulièrement des chars. Il y en avait au moins une quarantaine.

Notez que le cortège, composé de quelque quinze cents chevaux et de plusieurs mille fantassins, se développait sur une étendue de trois kilomètres et demi.

De même qu'il y a trois siècles, la *Giroflée* se transporta à la limite du territoire urbain à la rencontre des sociétés étrangères. Ce groupe, hors concours, était formé des représentants des familles patriciennes d'Anvers.

Autant que possible la représentation eut un caractère de scrupuleuse fidélité historique. Ainsi défense était faite, par le programme, à toute personne en costume moderne d'y paraître à un titre quelconque. Une seule des sociétés avait fourni un contingent de 410 personnages et 118 chevaux.

Sans insister sur le plus ou moins de caractère, de fidélité ou de richesse des costumes, de splendeur dans la mise en scène, je n'hésite pas à dire que la valeur générale de l'exhibition dépassait de beaucoup la moyenne des entreprises analogues tentées en Belgique. Elle eut surtout la supériorité d'avoir un sérieux assez explicable, étant donné que tous les figurants avaient été recrutés dans la bourgeoisie anversoise, à l'exclusion des mercenaires.

Les artistes avaient d'ailleurs lutté d'ingéniosité dans le choix des motifs appelés à compléter la partie vivante du cortège. Des groupes d'enfants et de

jeunes filles relevaient ce que pouvait avoir de monotone le défilé des corporations costumées à la mode d'une seule et même époque.

Ainsi, la puissante association des diamantaires avait entrepris de représenter un cortège de princes d'Orient avec son escorte de chameaux et de vrais Abyssins, portant d'immenses panaches de plumes. Ses chars étaient consacrés à l'illustration de l'histoire de la taille du diamant, inventée par un Belge, Louis de Berquen, de Bruges. On nous montrait ce personnage, recevant des mains de Charles le Téméraire le Sancy à tailler.

Ailleurs c'était l'arrivée à Anvers des marchands vénitiens au xive siècle, ou encore Albert Dürer dans une barque sur l'Escaut. Un char illustrant la légende de Quentin Metsys, portait une copie textuelle, en fer, du puits historique. Parmi les allégories figurait un char de la Paix, création d'une grâce exceptionnelle due à MM. Eugène Geefs, architecte, et F. Van Kuyck, peintre.

Un char de la Renaissance, environné de cavaliers en costumes du xve siècle, portant les bannières des villes d'Italie célèbres dans les arts, une Apothéose d'Homère, avait été ordonné par les élèves de l'Institut des Beaux-Arts.

Le jugement, proclamé devant l'Hôtel de Ville, à la troisième sortie, fut plus tard confirmé par une remise officielle des récompenses, cérémonie qui, elle-même, fut un tableau de style archaïque ayant pour cadre la belle salle décoré des fresques de Leys. La Pucelle d'Anvers distribuait aux vainqueurs des roses rouges et blanches.

En somme, la partie artistique de l'ensemble fait grand honneur à ceux qui en ont pris l'initiative. Pour l'Académie d'archéologie, c'est un succès qu'elle a le droit de revendiquer, car c'est d'elle que part la conception de la fête dont la réussite revient en grande partie à un de ses membres, M. Max Rooses, l'éminent directeur du Musée Plantin et le biographe très apprécié du célèbre imprimeur.

Et le Congrès des archéologues belges fédérés ?

Il a été, ma foi, ce que sont les réunions de ce genre, une agréable occasion de rencontre pour les gens heureux de se revoir ou d'apprendre à se connaître, suivie d'une intéressante visite de monuments.

Le ministre de l'Intérieur, M. de Burlet, ayant les Beaux-Arts dans ses attributions, a fait part au Congrès du prochain dépôt d'une loi destinée à assurer la conservation des monuments historiques, projet réclamé par l'Académie d'archéologie. Il a annoncé l'acquisition par l'État des ruines de l'abbaye de Villers, la restauration du château de Bouillon.

Mais l'épisode de beaucoup le plus intéressant du Congrès d'archéologie de 1892 a été sa visite aux ruines du château des anciens comtes de Flandre, à Gand. J'ai eu l'occasion de parler un jour aux lecteurs de la *Gazette* du dégagement et de la restauration projetés de ce monument historique de première importance. Le travail est aujourd'hui en voie d'exécution et la première partie du programme est réalisée au point de nous permettre de constater qu'il n'existe pas en Belgique de monument que l'on puisse comparer à celui-ci. L'enceinte noyée depuis des siècles dans les habitations parasites est aujourd'hui complètement remise à jour et l'opération conduite avec une entente remarquable par M. J. de Waele, architecte, aidé de M. Van Duyse, l'antiquaire bien connu, a pleinement réussi.

Le château des comtes de Flandre est un édifice du xe siècle, complété au xiie siècle. Dans son enceinte grouillait tout récemment encore une population

immense que la ville n'a pu faire déguerpir que le jour où, avec le concours de l'État et de la Province elle a pu entrer en possession de l'ancien domaine féodal.

Le Congrès d'archéologie a donné naissance à deux études fort intéressantes sur le château des comtes de Flandre; la première, accompagnée de belles illustrations, est de M. H. Van Duyse, la seconde du lieutenant général Wauvermans, président de l'Académie d'archéologie.

« On peut dire sans exagération, écrit M. Van Duyse, que le château des comtes nous est demeuré tout entier. Sans doute il a subi de nombreuses et graves mutilations, mais ses parties essentielles nous sont conservées et, comme quelque bien résulte souvent de l'excès d'un mal, c'est aux mutilations mêmes subies par certaines parties de l'édifice que nous devons de pouvoir remonter aux origines les plus lointaines du vénérable berceau de la ville de Gand et des comtes de Flandre. Les murailles, dont la cinquième partie est dégagée, à l'heure où nous écrivons ces lignes, circonscrivent un terrain d'environ un demi-hectare; elles forment une enceinte circulaire, presque complètement conservée, garnie de tours construites sur des trompillons appuyés à des contreforts montant du fond et qui constituent une forme constructive bien caractéristique. »

Ce qu'il y a de remarquable, c'est que le fond du volet de droite du célèbre triptyque de Quentin Metsys, au Musée d'Anvers, nous offre une construction extrêmement proche de l'enceinte du château des comtes, à Gand.

Fera-t-on une restitution complète de l'ancienne demeure féodale? Cela ne paraît guère vraisemblable, bien qu'un remarquable ensemble ait été exhibé aux membres du Congrès par M. de Waele. Comme le dit le lieutenant général Wauvermans dans son étude du monument : « L'expérience a démontré que toute reconstruction prématurée, dans un but d'utilisation moderne, a toujours des conséquences aussi désastreuses que la démolition. Il faut découvrir et conserver, non reconstruire d'après des idées préconçues, que l'on arrive à reconnaître fausses ensuite. » C'est en quelque sorte dans le sens des vues de l'éminent historien militaire, que s'est prononcé le Congrès. Il a émis le vœu de voir poursuivre les fouilles avec prudence, d'une manière méthodique, en abandonnant momentanément toute idée de reconstruction.

La question sera d'ailleurs abordée de nouveau d'une manière approfondie l'année prochaine, le Congrès d'archéologie devant tenir ses assises à Gand même.

Le Gouvernement français s'était fait représenter au Congrès par le D[r] Hamy.

Un concours vient d'être ouvert entre les architectes et les sculpteurs pour la décoration de la porte monumentale d'entrée du Palais de Justice de Bruxelles. Il y a là évidemment matière à une splendide conception. Espérons que le concours donnera naissance à une œuvre d'importance suffisante pour faire honneur au pays. Qui sait? peut-être nous révélera-t-il quelque nouveau Ghiberti, bien qu'en réalité, les portes d'un Palais de Justice ne sauraient mériter, à aucun titre, d'être assimilées à celles du Paradis.

HENRI HYMANS.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.



SCULPTURES FORÉZIENNES

DE LA RENAISSANCE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

LE CHATEAU DE LA BASTIE D'URFÉ

III.



Vers le milieu du xvie siècle, l'art de la sculpture prend en Forez un essor nouveau ainsi que dans le reste de la France, Claude d'Urfé, au retour de son ambassade près le concile de Trente, siégeant à Bologne, fait restaurer son château de la Bastie, après avoir vécu dans l'atmosphère artistique dont était imprégnée la cour de François Ier et après avoir minutieusement visité l'Italie. En subissant l'influence des artistes de ce pays, il n'avait pas abandonné la sûreté de son goût très pur et bien français.

En même temps que Claude d'Urfé et jusqu'à la fin du xvie siècle,

1. Voy. *Gazette*, 3e pér., t. VII, p. 496.

d'autres opulents personnages ornent de sculptures leurs maisons ou leurs châteaux.

Nous devons citer spécialement les bas-reliefs généralement en pierre de grès et de forme rectangulaire, avec cadres moulurés pris dans le même bloc, que l'on retrouve en abondance dans les environs de Montbrison. Signalons également de très nombreux médaillons représentant souvent des empereurs romains et aussi des portraits ou des caricatures, dont sont ornés certains châteaux précieux de cette époque. Beaucoup de détails de sculpture existent à Boisy, Saint-Marcel-de-Felines, Saint-André-d'Apchon, Charlieu, Bouthéon, Chalain-d'Isour, Montrouge, Saint-Régis-du-Coin, Chevrières, Goutelas, l'Aubépin, Sury, Saint-Galmier. Ils mériteraient d'être décrits et figurés.

Nous nous bornerons aujourd'hui à décrire sommairement le château de la Bastie d'Urfé, dont les richesses principales ont disparu depuis quelques années, ce qui est une honte pour un pays aussi prospère que le département de la Loire [1].

Le château de la Bastie d'Urfé s'élève au milieu des grands arbres qui abritent les rives du *doux-coulant* Lignon, rendu célèbre par le roman de l'*Astrée*, d'Honoré d'Urfé. Jusqu'au XVe siècle, ce château fut le chef-lieu d'une petite seigneurie ; à cette époque, il devint la principale résidence des seigneurs d'Urfé, alors parvenus à des charges importantes dans l'État et dans la Province. L'un d'eux, Claude, y mourut en 1558 après l'avoir décoré avec luxe, et fut enterré près de là dans l'abbaye de Bonlieu.

Actuellement, le château de la Bastie n'a rien de militaire, sauf la ceinture traditionnelle de fossés et quelques meurtrières pour l'arquebuse, ménagées dans l'intérieur des murs. Sa façade, sa tourelle et leurs délicates moulures apparaissent dans les feuillages.

1. Voir le *Forez pittoresque et monumental*, ouvrage contenant 980 gravures ou héliogravures, publié sous les auspice de « la Diana », société historique et archéologique du Forez, par F. Thiollier. Voir aussi le *Château de la Bastie d'Urfé et ses seigneurs*, ouvrage publié sous les auspices de la même société, par G. de Soultrait et F. Thiollier, et contenant 134 motifs d'architecture héliogravés. Ces deux ouvrages sont en vente à l'imprimerie Brassart, à Montbrison (Loire). Une partie de la description sommaire que nous donnons aujourd'hui a été faite en nous aidant de celle de M. le comte de Soultrait. Notre ami M. Vincent Durand nous a aussi fourni des renseignements pour la première partie de cette étude. Voir aussi le *Voyage au pays de l'Astrée*, par Mario Proth, et *En Bourbonnais et en Forez*, par Émile Montégut.



PORTE DE LA CHAPELLE DU CHATEAU DE LA BASTIE.

(Bois sculpté, XVIe siècle.)

En automne, le gris fin et violacé des constructions contraste d'une manière heureuse avec l'or des marronniers. Une eau abondante baigne une végétation plantureuse qui encombre le pied des murailles. A quelque distance de là un mamelon volcanique est dominé par les ruines noirâtres du prieuré de Montverdun; enfin, le paysage est complété par la masse imposante et la silhouette mouvementée du mont d'Isour, à la couleur forte et sombre, qui se détache sur les fonds bleuâtres et interrompt les lignes élégantes, variées et calmes des monts de Forez.

L'entrée principale est au nord. Avant de franchir le pont qui donne accès dans la cour, remarquons à droite un jardin orné autrefois de statues antiques et d'autres objets d'art rapportées d'Italie par Claude d'Urfé et mutilés, dit-on, par Antoine d'Urfé, futur évêque de Limoges, bien plus scrupuleux dévot qu'artiste. Au centre de ce jardin s'élève encore un petit temple en forme de rotonde. Huit piliers flanqués de colonnes ioniques du plus beau style supportent des arcs en plein cintre. Dans les écoinçons on voit de remarquables mascarons en terre cuite.

D'après la tradition, ce temple renfermait la statue de l'*Amour*, qui aurait été détruite en même que les autres par Antoine d'Urfé.

A part la cour d'honneur, l'extérieur du château de la Bastie n'offre rien de très saillant et nous n'avons pas à le décrire.

Nous ne devons pas oublier, en effet, que nous avons à faire connaître quelques objets d'art de la Renaissance très spéciaux, et nous pouvons nous contenter de cette naïve description faite par le Père Fodéré dans la première moitié du XVIIe siècle :

« Le chasteau de la Bastie en Forests est une des plus belles maisons de plaisance que l'on pourrait désirer, bien bastie, couverte de fine ardoyse, accompagnée de beaux et grands jardins et parterre, d'un dédale, belles allées, espailliers, ruisseaux, et toutes singularités qui peuvent embellir une maison de marque [1]. »

1. On pourra voir à la Bibliothèque nationale un dessin signé du Père Martellonge et représentant l'extérieur du château de la Bastie. Ce document, reproduit dans la monographie citée plus haut, se trouve au folio 128 du 2e volume d'un recueil intitulé : « Recueil contenant plusieurs vues de villes, bourgs, abbayes, châteaux et autres endroits particuliers de France, dessinés d'après nature par Stella ». M. Bouchot a trouvé le véritable nom de l'auteur de ces dessins.

IV.

Pénétrons dans la cour d'honneur. Au rez-de-chaussée se développe à droite une galerie de onze arcades dont l'ordonnance rappelle les ordres ionique et composite. Au-dessus règne une seconde



PANNEAU DE BOISERIE (XVIe SIÈCLE.)

(Chapelle du château de La Bastie.)

galerie de belles proportions; des colonnes corinthiennes soutiennent le toit qui déborde fortement sur les murs. Des arcades semblables à celles du rez-de-chaussée supportent une rampe douce réunissant le rez-de-chaussée au 1er étage et dont les balustres sont séparés de cinq en cinq par des piliers carrés ornés de bas-reliefs

d'une bonne exécution. Les uns représentent des têtes de lions accompagnées d'autres ornements. Sur d'autres sont sculptées des figures de femmes sveltes dont la plus gracieuse navigue sur une coquille soulevée par les flots; les vêtements sont bien drapés.

On remarque aussi un homme terrassant un lion. Il s'agit sans doute de Samson ou d'Hercule. Au bas de la rampe en pierre, est un sphinx accroupi dont le piédestal conserve des traces remarquables de sculpture. Ce sphinx portait sur la poitrine un cartouche ovale avec cette inscription :

SPHINGEM
HABE
DOMI

Ce que M. Émile Montégut traduit par :

« *Garde ton secret chez toi.* »

Ce morceau n'est pas sans mérite. Bien qu'on ait discuté son origine, il n'y a là rien d'égyptien, et les caractères hiéroglyphiques gravés sur le socle n'ont, paraît-il, aucune signification.

La façade centrale est fort irrégulière. L'architecte a-t-il percé les ouvertures du rez-de-chaussée sans aucun souci de la régularité et a-t-il utilisé comme il l'a pu un vieux bâtiment gothique? Cela a été dit; mais cette irrégularité que l'on remarque souvent dans d'autres monuments de la Renaissance construits d'un seul jet, ne nous choque nullement à la Bastie.

Cinq arcades semblables à celles de l'ouest décorent la partie de cette façade qui en est le plus rapprochée. Elles sont garnies de grilles de fer forgé formées de pampres dont se détachent des feuilles de vigne dorées. Ces feuilles qui donnaient à toute la façade un aspect gai et original ont en partie disparu, enlevées par les vagabonds et les visiteurs.

La porte de la chapelle succède à gauche à ces arcades; elle est encadrée par quatre colonnes corinthiennes aux chapiteaux très finement sculptés. Au-dessus, un fronton contient l'inscription en latin — répétée en grec et en hébreu :

IESVS NAZARENVS REX IVDÆORVM

Une quatrième inscription est gravée sur l'entablement :

AMEN AMEN DICO VOBIS QUI NON
INTRAT PER OSTIVM IN OVILE (OVIVM)
SED ASCENDIT ALIVNDE (ILLE FV) R EST ET LATRO

Les panneaux sculptés de la porte en bois sont des œuvres de premier ordre; à gauche, le grand-prêtre d'Israël accompagné d'un



MASCARON DE LA GROTTE.

(Château de La Bastie.)

autre personnage fait une libation; à droite, deux sacrificateurs immolent un bœuf et un agneau.

Deux anges assis et d'une fière allure sont sculptés sur le tympan demi-circulaire, divisé en deux compartiments par la colonne de la

flagellation. Ils tiennent les instruments de la Passion de Notre-Seigneur. Des attributs religieux ornent la frise.

Au-dessus de la porte, à gauche, l'une des fenêtres de la chapelle, d'un style très pur, et d'une ornementation très délicate, s'ouvre sous une arcade soutenue et encadrée par des colonnes et des pilastres corinthiens.

La rampe dont il a été question aboutit au palier de la loggia, située au premier étage. Trois portes desservent les bâtiments de l'aile. Deux autres se faisant face donnent accès, l'une dans le donjon, l'autre dans le corps de logis principal, occupé en grande partie par la voûte de la chapelle.

Les panneaux en bois de cette dernière porte sont ornés de cartouches du goût le plus pur. Deux mascarons ont une expression très vivante.

On doit remarquer à cet étage les embrasures de plusieurs fenêtres; l'une d'elles est voûtée sur des nervures avec clefs tombantes. Une gracieuse statuette est adossée contre la clef la plus éloignée de la fenêtre. A voir encore les deux cheminées avec leurs cariatides, les poutres ornées de la pièce principale dont les peintures sont postérieures à la restauration entreprise par Claude d'Urfé. Le plafond en bois de la loggia est fort remarquable ainsi que les chapiteaux en pierre couronnant les pilastres qui encadrent les portes.

Six fenêtres flanquées de pilastres composites éclairent le premier étage et cinq lucarnes du même style s'ouvrent sur un toit fort élevé [1].

Le second étage, fort délabré, contenait les chambres d'honneur et celle de Claude d'Urfé, où l'on remarque une porte en pierre sculptée et des boiseries finement moulurées.

Cette chambre est actuellement la pièce la plus délabrée du château et il est fort difficile de se rendre compte de l'ornementation. D'après M. Octave de la Bastie, critique d'art compétent, on voyait en ce lieu, au commencement de ce siècle, un bon portrait d'Henri II. Le roi était revêtu d'un pourpoint blanc et coiffé d'une toque. Ce portrait a disparu depuis plusieurs années.

1. Ces lucarnes ont été enlevées récemment, ce qui ôte beaucoup à l'élégance de la façade.



L'ADORATION DU VEAU D'OR, BAS-RELIEF EN MARBRE BLANC.

(Chapelle du château de La Bastie.)

V

Au rez-de-chaussée, la chapelle est précédée d'un vestibule appelé *grotte* par le père Fodéré, au commencement du XVIIe siècle[1]. C'est une salle longue ajourée de cinq baies. A droite est une grande niche derrière deux arcades. La décoration en est étrange. Les poutres et le plafond sont couverts de sable multicolore, appliqué à la colle et formant des figures géométriques. Sur les parois se détachent des ornements variés et des figures en ronde bosse, faunes et tritons entièrement entourés de cailloutis. Des mascarons d'une expression très vivante complètent cette décoration. D'ailleurs, le modelé de toutes ces sculptures est supérieur à tout ce que nous avons remarqué d'analogue en Italie. En outre, deux statues en marbre se voyaient dans la grotte.

Lorsque la chapelle n'était pas encore dépouillée de ses richesses, on admirait surtout en entrant la beauté et la délicatesse de la couleur; une lumière chaude pénétrait à travers les vitraux en grisaille rehaussés de tons jaunâtres ou rougeâtres. Les ors sobrement appliqués sur les caissons de la voûte, sur les chapiteaux et les moulures donnaient à l'ensemble une grande richesse.

La couleur claire, ambrée et azurée des faïences contrastait avec les tons forts, vigoureux et roux des boiseries. Au-dessus de ces boiseries, les peintures paraissaient fraîches et délicates; malgré le mérite de plusieurs d'entre elles, nous avons été fort désappointé en les revoyant privées de l'entourage qui leur était assigné.

Cette chapelle[2] est surmontée d'une voûte en berceau pénétrée par celle d'un oratoire qui peut être considéré comme une vaste embrasure de fenêtre. Elle est ajourée par deux baies cintrées de grandes dimensions qui ne sont pas placées en face l'une de l'autre. Deux rangs de boiseries entourent les parois de la chapelle ainsi que la cloison qui séparait celle-ci de l'oratoire. Au-dessus sont des tableaux de l'École italienne d'un mérite inégal, dus, croyons-nous, à l'école du Primatice ou à celle d'Innocenzio d'Imola. Au-dessous

1. *Narration historique et topographique des couvents de l'ordre de Saint-François*, p. 983.

2. Pour la clarté de notre description, nous supposons que la décoration de la chapelle existe toujours sous les voûtes qui sont encore à La Bastie et nous continuons à employer le temps présent pour décrire des objets dispersés depuis quelques années.



MOÏSE FRAPPANT LE ROCHER, BAS-RELIEF EN MARBRE BLANC.

(Chapelle du château de La Bastie.)

des peintures se voient des inscriptions hébraïques. Les voûtes sont soutenues par des pilastres à chapiteaux corinthiens et revêtues de stuc formant des caissons octogonaux renfermant des monogrammes et des autels; l'ornementation de ces caissons est extrêmement variée. Les arêtes des voûtes sont garnies de guirlandes de fruits et feuillages en partie dorées se détachant sur un fond bleu.

Le dessin des voûtes est reproduit sur un carrelage émaillé. Celui qui revêt la marche de l'autel a une grande valeur artistique. Le décor est composé de personnages et de feuillages, de chimères, de cariatides ailées rappelant comme composition les œuvres des faïenciers italiens de cette époque ou certains sujets gravés par Augustin Vénitien. D'après M. Le Breton, ces faïences auraient été exécutées à Rouen, par le faïencier Abaquesne. Malgré les controverses qui ont eu lieu à ce sujet et après l'examen de plusieurs spécimens contenus dans les châteaux que nous avons visités au nord de la France, l'origine rouennaise de ces faïences ne nous paraît pas douteuse.

Les boiseries sont composées de deux étages. En bas, des cartouches variés représentent des chérubins et des autels séparés par des consoles. Dans l'oratoire, les cartouches des panneaux inférieurs sont chargés de monogrammes et d'ornements divers. Les panneaux supérieurs sont en marqueterie de bois colorés. A part le panneau représentant la descente du Saint-Esprit, la valeur artistique de ces marqueteries est médiocre.

Dans la partie supérieure de la boiserie court une inscription [1] formée de lettres noires, soutenues par une ou deux gracieuses figures d'enfant en marqueterie. Cette inscription n'existe pas dans l'oratoire. Le tombeau de l'autel est en marbre noir encadrant trois bas-reliefs en marbre blanc de travail italien [2]. Le retable en bois est couronné d'un fronton supporté par des colonnes corinthiennes. Au centre, un tableau en marqueterie très fine représentant la Cène est et signé ainsi :

FRATER DAMIANVS CONVERSVS BERGOMAS
ORDINIS PREDICATORVM FACIEBAT MDXLVIII

1. Cette inscription, tirée d'un hymne de saint Thomas d'Aquin, est incompréhensible à première vue, parce que les ouvriers n'ont pas placé les mots dans leur ordre régulier qu'il est d'ailleurs facile de rétablir.

2. Nous reproduisons deux fragments de ces bas-reliefs qui contrastent avec nos sculptures purement foréziennes.

Les verrières qui garnissent les baies sont ce qu'il y a de plus remarquable dans la chapelle. Chacune d'elles contient douze anges musiciens chantant, ou jouant sur des instruments, groupés autour de cartouches où figurent des monogrammes et le mot VNI. Entre ces groupes, des cartouches rectangulaires contiennent les versets chantés par les anges. L'amortissement en plein cintre de ces baies est coupé par des meneaux en éventail formant seize compartiments remplis par des anges et des têtes de chérubins.

Signalons encore la vasque en marbre du bénitier et la cloche dont les flancs sont ornés de figures de la Vierge, de sainte Barbe, de saint Laurent et de saint Jean-Baptiste.

Ainsi que nous l'avons dit en commençant, toutes les richesses que nous signalons ont été enlevées [1].

Nous avons nommé des artistes italiens; il n'est pas étonnant en effet que Claude d'Urfé en ait amené quelques-uns avec lui au

1. Nos lecteurs apprendront peut-être avec intérêt ce que sont devenues les richesses du château de La Bastie, dispersées depuis vingt ans.

Les portes en bois de la chapelle sont chez M. le baron Gustave de Rothschild ainsi qu'un autre panneau en bois sculpté; le baron Adolphe de Rothschild possède les vitraux; MM. Beurdeley (de Paris) et Bégule (de Lyon) conservent des fragments des mêmes vitraux; M. Beurdeley a gardé également le tympan de la porte de la chapelle et la porte en bois du 1er étage; il avait acquis la marche en faïence de l'autel dont il a fait hommage au Musée du Louvre. Les boiseries, tableaux, bas-reliefs, ainsi que plusieurs carreaux en faïence, appartiennent à M. Peyre qui a fait reconstruire à Paris une chapelle semblable à celle de La Bastie, mais il a supprimé les voûtes; M. Peyre possède également les principales sculptures en pierre qui ornaient la cour du château. M. le duc de Cadore s'était réservé la statue en marbre blanc qui était dans la grotte; le bénitier et la cloche sont à Beauvoir, chez M. le comte de Neufbourg; un buste en marbre blanc est au château de Bouthéon. Le Musée de la Diana, à Montbrison, possède un bois de lit, des carreaux en faïence et plusieurs fragments de sculpture sur pierre. On voit au Musée de Lyon l'un des mascarons du pavillon du jardin; plusieurs livres richement reliés et portant les armes de Claude d'Urfé sont à la Bibliothèque nationale. MM. Le Breton de Rouen, Varinard de Saint-Étienne et nous-même, possédons des épaves du mobilier.

M. Chabrières-Arlès, trésorier-payeur du département du Rhône, a acheté de M. Giraud deux panneaux de bois avec dessins gravés qui servaient de volets. Des bancs à dossier renversé appartiennent à Mme Rougier, de Lyon. Un bel émail de Pierre Courtois, avec cadre de cuivre, fait partie de la collection de M. Chabrières. Dans le recueil de la Bibliothèque nationale intitulé : Pièces originales, on peut lire la description d'une tapisserie qui faisait certainement partie de la collection des d'Urfé. On nous a également signalé au Musée de Cluny une pièce de céramique provenant de La Bastie.

retour de son ambassade près le concile de Trente. Mais, nous le répétons, s'il a subi l'influence artistique de ce pays, les œuvres les plus remarquables du château de La Bastie ont toutes été exécutées en France, et le maître de l'œuvre, *Antoine Jonillyon*, dont on conserve l'épitaphe à Saint-Étienne-le-Molard, était originaire de Saint-Bonnet-le-Château, en Forez. Il s'y construisit une habitation de proportions modestes et d'un style très pur. On l'admire encore au milieu d'un grand nombre d'autres maisons du XVIe siècle, dues peut-être à son inspiration.

Nous pourrons faire connaître ultérieurement d'autres œuvres conçues et exécutées vers la même époque dans la même région.

F. THIOLLIER.



L'EXPOSITION

DES

ARTS DE LA FEMME

AU PALAIS DE L'INDUSTRIE



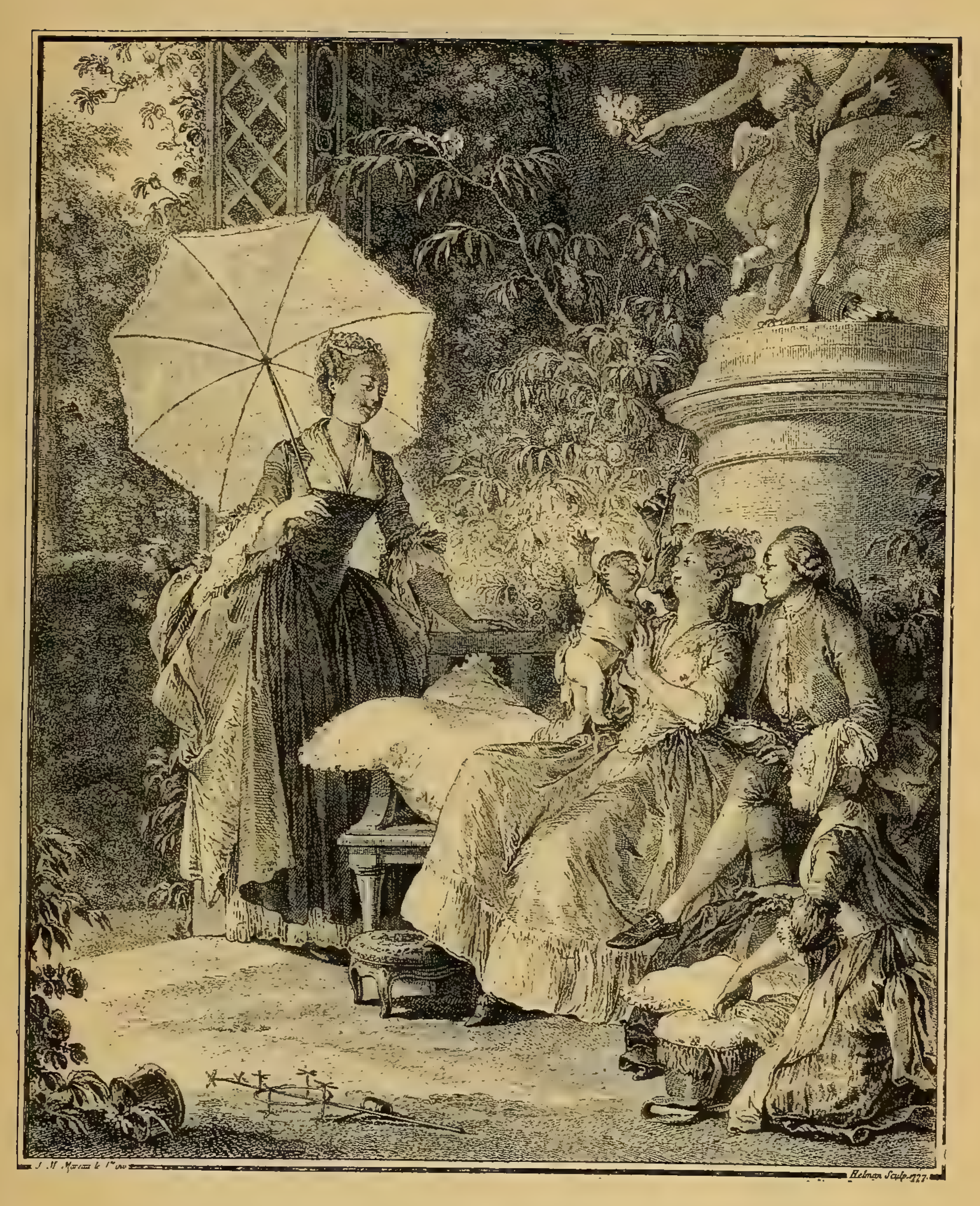
HABILLEMENT D'HIVER, GALANT.

Un savant professeur -lien a organisé quelque part cette année même, à Milan ou à Bologne, je crois, un Musée général de Psychologie. Toutes les facultés de l'âme humaine y sont représentées par des objets qui en sont les produits : ainsi, des couteaux et des fourchettes représentent le besoin de manger, un porte-monnaie représente le besoin de posséder, des armes représentent le besoin de conserver sa vie, des journaux, le besoin d'être au courant, etc. Et tout cela est bel et bon ; mais j'imagine que cinq minutes d'entretien avec le gardien de ce Musée fourniraient tout de même des renseignements plus *psychologiques* que l'examen approfondi de tous les objets exposés. Car le véritable musée de psychologie, c'est tout lieu où il y a des hommes qui sentent et qui pensent ; et, même par notre temps

d'exposition à outrance, l'âme humaine continue à rester malheureusement une chose qui ne se laisse pas mettre sous vitrine.

Le seul tort, pour un critique grincheux, de l'Exposition des Arts de la Femme actuellement ouverte au Palais de l'Industrie, c'est qu'elle ressemble un peu à ce Musée de Psychologie. On y trouve toute sorte de belles choses se rapportant à la femme, mais on n'y trouve pas la femme elle-même, qui est pourtant le plus curieux et le plus parfait chef-d'œuvre de l'art féminin. Car quels sont proprement les arts de la femme, sinon l'élégance des formes, la grâce des manières, le sourire et les larmes, et l'art de nous séduire, et l'art de nous tromper? Et que signifient les ornements les plus précieux, les robes, les chapeaux, les éventails, les bijoux, si l'on ne nous les montre pas embellis et vivifiés par une femme qui s'en pare? L'agrément de ces objets n'est-il pas en grande partie dans la façon dont ils sont employés, et ne suffit-il pas toujours qu'une robe soit bien portée pour qu'elle nous paraisse jolie? La véritable exposition des arts de la femme, considérés à ce point de vue spécial, ce n'est pas au Palais de l'Industrie qu'on la trouvera, mais plutôt encore sur les deux côtés du Palais, à sa droite et à sa gauche, aux Champs-Élysées et au Jardin de Paris. Et ce qu'on trouvera seulement au Palais de l'Industrie, c'est quelque chose comme un cabinet de toilette idéal, où plusieurs générations de femmes auraient déposé, sans consentir à s'y faire voir elle-mêmes, les principaux ornements de leur beauté. Beaucoup de ces ornements sont des pièces d'un joli travail, ou bien, par leur date ou leur pays d'origine, fournissent de curieux documents à l'histoire générale des arts décoratifs. Mais on ne peut s'empêcher de trouver l'ensemble un peu froid, comme de beaux décors après une pièce jouée, ou de beaux appartements après le départ des maîtres de la maison. Aussi bien, n'est-ce point la faute des organisateurs de l'Exposition : on ne pouvait raisonnablement exiger d'eux qu'ils fissent concurrence à la foire de Neuilly, en installant au Palais de l'Industrie un concours de beauté.

Ils ont du moins cherché à faire oublier de leur mieux l'absence du sujet principal, dans leur Exposition. Et je ne parle pas seulement de l'autorisation accordée aux magasins de nos boulevards de se faire représenter là par leurs vendeuses les plus séduisantes. Mais plusieurs des sections de l'Exposition témoignent d'un effort pour animer les objets exposés, en les présentant dans leur milieu naturel. Ainsi le Musée Grévin a fait reproduire en cire une estampe fameuse de Moreau le jeune, les *Délices de la maternité :* nous y revoyons, avec



LES DÉLICES DE LA MATERNITÉ, PAR MOREAU LE JEUNE.

(Groupe en cire, d'après cette estampe, à l'Exposition des Arts de la Femme.)

un peu de bonne volonté, des Parisiennes de 1760. Leurs toilettes y sont, aussi leurs gestes d'un naturel si maniéré : tout y est, sauf la parole. Et je n'arrive pas en vérité à m'expliquer pourquoi la simple vue de l'estampe de Moreau me donne plus complètement l'illusion de la vie que ce beau groupe en cire exécuté avec tant de soin.

Dans un autre cabinet, c'est la Parisienne d'aujourd'hui qui nous est montrée; d'aujourd'hui ou plutôt d'hier, autant dire d'autrefois, car les modes vont vite chez nous, et rien n'est plus démodé, lorsque vient l'hiver, que les modes de l'hiver précédent. C'est donc un document historique qui nous est offert là, tout comme dans la reproduction de l'estampe de Moreau : nous y voyons ce qu'a été un salon bourgeois à Paris, au commencement de 1892. Des dames en cire prennent le thé, dans un mobilier neuf dont le style Louis XVI est tempéré çà et là d'autres styles non moins bien imités. Ce style Louis XVI tempéré d'autres styles également anciens, c'est ce qui constituera, dans l'histoire des arts décoratifs, le style 1892. Et la même originalité se retrouve dans le style des toilettes, avec seulement une incohérence plus baroque. Des cinq dames en cire qui prennent le thé dans ce salon bourgeois, et qui sont toutes vêtues suivant la mode 1892, l'une porte une robe Empire, l'autre une robe Renaissance, et les trois autres à l'avenant. Un Dahoméen érudit et mondain, que j'ai rencontré l'année dernière, me disait que nos salons et même nos rues, avec la variété de style de nos modes et leur manque absolu de nouveauté, lui donnaient l'impression de ces redoutes parées, où l'on doit venir, de rigueur, dans un accoutrement historique ou géographique.

Un groupe de coiffeurs éminents, faisant trêve en notre faveur à leurs rivalités professionnelles, se sont réunis pour nous offrir le spectacle varié de soixante-six jeunes femmes, en cire, portant sur leurs soixante-six têtes soixante-six coiffures différentes. On trouve là six coiffures antiques, trois coiffures du moyen âge, cinq de la Renaissance, cinq du temps de Louis XIII, trois du temps de Louis XIV, neuf du temps de Louis XVI, dix du temps de la Révolution, trois du temps de l'Empire, cinq du temps de la Restauration, deux du temps de Napoléon III. Et la vue de toutes ces têtes m'a une fois de plus alarmé sur la sûreté de mon goût. Car je voyais devant moi de vraies coiffures historiques, exécutées en vraies cheveux, avec un soin admirable ; et tout cela me faisait l'effet d'une devanture de coiffeur, et je ne parvenais pas à y retrouver l'impression que m'avait donnée la vue des mêmes coiffures reproduites dans

les tableaux, statues, estampes et autres œuvres d'art de leur temps. Et c'est seulement quand je suis sorti de cette salle, où les soixante-six jeunes femmes m'atterraient de leur regard immobile, c'est alors seulement que j'ai pu songer aux évolutions de l'art de la coiffure féminine en France, depuis deux cents ans. Évolutions singulières; elles rappellent le mouvement de ces *montagnes russes* qui font crier de peur et de plaisir les jeunes filles, dans les foires. Car depuis deux cents ans la coiffure féminine apparaît toujours en train de monter ou de descendre : on la voit d'année en année s'élever, devenir plus massive et plus imposante, sur la tête des femmes, jusqu'à un moment où elle redevient très basse, mais pour se relever de nouveau.

Rien n'est curieux, par exemple, comme de la voir s'élever pendant les dernières années du règne de Louis XIV : puis, un beau jour, le vieux roi ayant approuvé la coiffure basse de deux dames anglaises, toutes les dames de la cour et toutes les dames de Paris après elles, se font couper les cheveux à trois doigts de la tête, et apparaissent frisées en boucles à la façon des hommes. Mais le coiffeur est là, qui ne se résigne pas à une mode aussi simple. Et sous son impulsion secrète la coiffure remonte. De 1714 à 1763, c'est une montée lente, à peine sensible : la coiffure reste plate, mais les boucles frisées sont abandonnées, et le chignon est plus fourni. Puis c'est, en 1763, le règne de Legros, l'ancien cuisinier, qui introduit dans la coiffure féminine tout un système compliqué de boucles et de *tapés*, et c'est ensuite, avec Léonard, le grand essor illimité, la coiffure montant à vue d'œil, devenant une véritable allégorie, chargée de mille détails symboliques ou décoratifs. En 1772, les coiffures *monte-au-ciel* sont encore pour la masse du public un objet de moquerie : cinq ans plus tard, on les juge trop basses. Les dames ont de tels monuments sur la tête qu'elles sont obligées de se tenir à genoux dans leur carrosse; les coiffeurs montent sur des tabourets pour arranger leurs cheveux. Et Beaulard invente les *coiffures à ressort*, qui s'élèvent et s'abaissent à volonté. En 1780, nouvelle descente. Les dames en viennent à se coiffer *à l'enfant*, avec de petites boucles sur le front. Et dix ans après nouvelle montée, et ce n'est depuis lors qu'ascensions et descentes, suivant que les femmes écoutent davantage la voix du bon sens et du goût, ou l'insidieuse voix des coiffeurs, qui ont en magasin des cheveux à placer. Nous sommes, depuis quelques années, dans une période de descente : mais interrogez votre coiffeur, il vous dira que la période de remontée est désormais toute proche.

En outre des reproductions en cire, la femme est représentée au

Palais de l'Industrie par toutes sortes de peintures et d'images. C'est ainsi que sept dioramas de M. Poilpot racontent l'histoire des modes parisiennes depuis 1790 jusqu'en 1867. Ils la racontent d'une façon très ingénieuse et le plus souvent très fidèle. Mais il en est de ces peintures instructives comme des groupes en cire; on y sent trop l'apprêt, le manque de naturel; on se demande si l'on a devant soi une œuvre d'art ou un document; et, pour finir, on s'en va regarder quelque vieux tableau sans prétention documentaire, qui fait plus de plaisir aux yeux et renseigne davantage.

Aussi n'est-ce point dans les intéressants dioramas de M. Poilpot que j'ai retrouvé l'histoire des modes parisiennes depuis cent ans; mais plutôt elle m'est apparue dans cette délicieuse série de gravures de modes dont on a garni, au Palais de l'Industrie, tout le pourtour du premier étage. La vue de ces vieilles gravures de modes est une joie pour les yeux; et je ne sais rien qui soit mieux fait pour inspirer aux cœurs tendres d'amoureuses rêveries. Sous la Restauration surtout, elles sont si gracieuses et si touchantes, ces jeunes filles vêtues de rose et de bleu ciel, qui se tiennent debout deux à deux, les yeux levés langoureusement, les mains pendantes pour bien faire voir la coupe des manches à gigot! Art charmant, l'art du foyer par excellence! On peut le voir là naître, se développer, s'épanouir, et puis hélas! se flétrir; car déjà les gravures du second Empire sont dessinées sans goût et sans talent, les figures ne sont plus variées avec les toilettes, le coloris s'alourdit et s'empâte. Et les gravures de modes d'aujourd'hui! Je sais bien que nous avons, pour les remplacer, les tableaux et pastels de certains de nos jeunes maîtres des Salons, toutes ces peintures qui paraissent si jolies en mai, qui déjà semblent un peu défraîchies quand on les revoit en juillet, et qui font pitié quand on les revoit au printemps suivant. Ce ne sont rien de plus que des images de modes : et nos Parisiennes ne l'entendent pas autrement. Mais tout de même, combien plus d'art, de vie, et de dessin et de couleur, dans ces vignettes de 1825, que la *Conseillère des Demoiselles* ou la *Guirlande des Dames* offraient en prime à leurs abonnées!

C'est de la fin du XVIIIe siècle que date cet art si gracieux, mort aujourd'hui comme tant d'autres. Il était né, on s'en souvient, à la suite d'un autre art du même genre, plus touchant encore, la poupée de modes. Comme nous sommes loin du temps où toutes les dames élégantes de Paris se faisaient conduire rue Saint-Honoré, pour voir les modes du jour sur la fameuse poupée de grandeur naturelle,



« LA PETITE MAITRESSE A LA PROMENADE DU SOIR. »

(D'après une estampe de la fin du XVIIIe siècle.)

qu'une couturière de génie avait eu l'idée d'exposer à sa vitrine! Tous les jours on la rhabillait, elle était le *canon* de l'élégance pour le monde entier. Et bientôt tout Paris et le monde entier se remplit de poupées du même genre, jusqu'au jour où la poupée fut remplacée par la gravure de modes. Grâce à elle, « les étrangers ne seront plus obligés à faire des poupées, des mannequins toujours imparfaits et très chers, qui ne donnent tout au plus qu'une nuance de nos modes. » Ainsi parlait, en 1786, la rédaction du *Cabinet des modes*.

A défaut de la poupée de la rue Saint-Honoré, j'ai trouvé à l'Exposition du Palais de l'Industrie une abondante collection de portraits destinés à renseigner sur l'histoire des modes féminines françaises antérieures aux gravures de modes. Dans les salles VII, IX et XI, notamment, j'ai vu des portraits de femmes de toutes les époques; tous sont pleins d'intérêt pour les documents qu'ils nous donnent, quelques-uns ont, en outre, une réelle valeur artistique. Je me rappelle des portraits en pied du XVIIe siècle, des dessins de Boilly, quelques groupes aussi de l'École de David, qui mériteraient de figurer dans une exposition de portraits. Parmi les noms des collectionneurs qui les ont exposés, j'ai relevé ceux de MM. Beurdeley, Maciet, de Biencourt, Deligant, Jadin, Droz, de la duchesse de Luynes, de Mmes Spitzer, Lenoir, Goffart, Grandjean, etc. C'est là une partie de l'Exposition que je ne saurais trop recommander aux amateurs de belle peinture : ils s'arrangeront, au surplus, pour y faire la part du beau et du médiocre.

J'avoue que, pour ma part, tous les portraits de femmes — ceux d'aujourd'hui exceptés que je trouve très laids — me paraissent pleins de charme et de beauté. Il n'y en a pas de si mal peints où je ne sente comme un reflet de l'émotion du peintre en face de son modèle. Je connais dans mon quartier, aux Batignolles, un petit marchand de bric-à-brac qui s'arrange toujours pour dénicher de ces portraits de femmes anonymes, quelques-uns exécutés par des élèves de Gérard, d'autres par les élèves d'Ingres ou de Flandrin : il en a orné toute la devanture de sa boutique, c'est un enchantement pour les yeux et le cœur. Quels gracieux sourires, quelle variété de jolis gestes et de touchants regards! Et quelle abondance de harpes, de belles harpes mettant bien en valeur la sveltesse des bras et les rondeurs de la gorge! Et comme il faudrait avoir l'âme noire, après cela, pour remarquer la mollesse du dessin ou les fautes du métier! Les malheureux peintres! Ils auront obtenu, en échange de ces portraits, un sourire des modèles, les filles, sans doute, de quelques



« LA GROSSE MAMAN PRENANT LE FRAIS A LA CAMPAGNE. »

(D'après une estampe de la fin du XVIIIe siècle.)

gros marchands. Ils auront rêvé de riches mariages, la fortune avec la gloire; je retrouve dans leurs peintures comme un écho de leurs rêves. Et puis ils sont morts, et leurs modèles aussi; et personne, pas même mon marchand de bric-à-brac, ne se soucie plus de connaître leurs noms.

Dans une autre salle de l'Exposition, la maison Braun a réuni les photographies de quelques-uns des plus beaux portraits de femmes qu'on trouve dans les musées. Je voudrais pouvoir vous dire, à cette occasion, quel est pour moi, entre tous les grands peintres, celui qui a le mieux su peindre la femme. Mais j'ai beau me creuser la tête, je n'arrive pas à fixer mon choix. J'imagine pourtant que c'est tout simplement Raphaël, comme on l'apprend aux petits enfants; à moins encore que ce ne soit Mme Vigée-Lebrun, ou une vieille dame, élève de Gérard, dont j'ai oublié le nom, mais dont j'ai vu des portraits de jeune fille tout à fait charmants.

MM. Bing, Gillot, Gaïda, Brenot et Vapereau ont exposé une abondante série de peintures et gravures où l'on verra représentées par des artistes indigènes la femme japonaise et la femme chinoise. Dans une salle voisine MM. de Biencourt, Nuitter, Béraldi, Maciet, Viger, Lacroix, Krafft, Callot, Lécuyer, Bucquet, Feuardent et Desmottes ont exposé des objets de toute sortes, gravures, photographies, statuettes, de façon à constituer un tableau général de l'histoire du costume féminin, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Ailleurs, ce sont des tapisseries, des médailles, des figurines de Saxe et de Sèvres, tout cela également destiné à nous renseigner sur les costumes et les mœurs des femmes d'autrefois.

*
* *

Mais la partie la plus originale de l'Exposition, c'est celle qui présente au public, non point des images d'ensemble de la vie féminine, mais une foule de petits objets divers qui ont servi, dans les époques diverses, à orner et à rehausser la beauté de la femme. On y trouve des bibelots délicieux : des bijoux, des éventails, des montres, la plupart datant de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Aussi bien c'est l'âge d'or du bibelot féminin. Marie-Antoinette a été et restera à jamais la patronne de l'art de la femme. J'aurais voulu voir son buste sur le seuil de l'Exposition, ou bien encore son portrait en robe de satin ornée de volants de dentelles, les cheveux coiffés en *pouf à la reine*.....

L'Exposition du Palais de l'Industrie ne se fait pas faute, d'ailleurs, de nous rappeler Marie-Antoinette. Nous y voyons un éventail et un cachet qui lui ont appartenu; aussi son clavecin et le rouet de sa belle-mère, et le rouet de sa belle-sœur. Ces rouets, en particulier, sont tout à fait jolis.

Et je n'en finirais pas si je voulais citer les autres objets de toilette et d'ornement qu'on peut voir exposés là. Il y a des boucles de ceinture, des boutons, des parasols; plusieurs collections de dentelles, et des étoffes et des robes, notamment un étrange manteau de cour en plumes de faisan, prêté par la comtesse Greffulhe.



LA PASTOURELLE.

(D'après une gravure de Lebas, 1825.)

Voilà pour ce qui concerne l'histoire de l'art féminin, et seulement en France. Mais l'Exposition est très riche aussi en documents curieux sur les arts de la femme dans les autres pays, les arts d'autrefois et ceux d'aujourd'hui. L'Autriche, surtout, est représentée par une foule d'objets du plus haut intérêt. Et l'on ne saurait trop s'en féliciter, car de tous les pays d'Europe l'Autriche est celui où l'on trouve aujourd'hui le plus grand nombre de costumes nationaux et les plus charmants. Voyez, par exemple, les morceaux exposés par le

Musée impérial d'Art industriel de Vienne : ce sont vingt styles différents, chacun exprimant un goût national et un tempérament différent. Et rien n'est plus joli, dans la richesse et la variété des ornements, que ces grands voiles brodés bohémiens, moraves, bosniaques, dalmates, galiciens, roumains, et ces chemises de paysannes de la Bukovine et de l'Herzégovine. Hélas! tout cela n'en fait pas moins un effet assez triste, ainsi rangé dans une armoire; et bientôt cela même cessera d'exister ailleurs que dans des armoires: car la mode de nos maisons de confection est en train d'envahir jusqu'aux lointaines provinces de l'Adriatique, et je n'oublierai jamais que j'ai assisté, il y a cinq ou six ans, à l'introduction du vélocipède dans un village des Carpathes. Le moment est prochain où dans l'Europe entière il n'y aura plus une femme qui ne s'habille suivant le dernier catalogue des magasins du Bon Marché.

En outre du Musée d'Art industriel de Vienne, beaucoup d'autres collections austro-hongroises, publiques et privées, figurent à l'Exposition des Arts de la Femme : ainsi le Musée industriel de Lemberg, qui expose d'admirables costumes polonais, la Société pour la propagation des broderies populaires, de Prague, l'Association hongroise des Arts décoratifs de Pesth, le Musée commercial de Vienne. Un collectionneur autrichien, le docteur Figdor, a exposé une centaine d'objets anciens, destinés à des femmes ou fabriqués par elles. Les plus anciens datent du XIVe siècle, les plus modernes, du XVIIe. La plupart proviennent d'Allemagne, de Suisse et de France. Ce sont des pièces admirables, le *clou* de l'Exposition. J'y ai vu notamment une grande poupée française du commencement du XVIIe siècle dont le souvenir me poursuit, et une tapisserie allemande du XVe siècle qui m'a ému davantage encore. C'est une tapisserie sublime. Elle représente une jeune fille assise sur un âne, au milieu d'un pré fleuri, et portant des poules dans un panier. Toutes sortes de bêtes s'occupent à la considérer. Et au-dessus de sa tête on lit, écrit en allemand, cet aveu d'une naïveté vraiment surnaturelle : *Je possède assez de biens, mais ma conduite n'est pas irréprochable.*

M. Léon Dru a exposé sa collection de bonnets, de jupes et de voiles russes. M. Guillemin a exposé des costumes et des bijoux orientaux. Le Musée colonial du Palais de l'Industrie s'est réservé une salle où il a placé divers modèles de costumes féminins portés aux colonies : ces modèles ont été faits sur place aux colonies, avec les étoffes du pays. Plusieurs sont charmants, comme aussi plusieurs des chapeaux qu'on nous fait voir dans la même salle. Combien de

temps encore les femmes de Nossi-Bé, de Diego-Suarez, du Congo, continueront-elles à porter ces robes et ces chapeaux dont s'arrange si bien leur naïve beauté? Je connais déjà des maisons de confection de la Friedrichstrasse, à Berlin, qui ont des succursales au centre de l'Afrique.

La Société des traditions populaires s'est également réservé une salle. Elle y a exposé des costumes féminins, des bijoux, des objets de ménage, des jouets, le tout provenant un peu de droite et de gauche. La section des jouets, en particulier, est très curieuse. J'y ai vu de délicieuses poupées en chiffons dont je comprends à merveille qu'elles suffisent aux besoins artistiques de petites campagnardes champenoises : je sais des petites Parisiennes qui s'en amuseraient au moins deux jours. Mais est-ce que la Société des traditions populaires, au lieu de nous montrer ces produits provinciaux, ne devrait pas s'occuper un peu sérieusement de cacher aux gens des provinces la vue de nos produits parisiens? Est-ce qu'elle ne devrait pas, pour peu qu'elle aime en vérité les traditions populaires, mettre tout en œuvre pour les maintenir dans le peuple, et lutter en leur nom contre l'unification des langues, des mœurs et des costumes, qui est en train de s'accomplir dans le monde entier? A supposer même qu'elle n'arrive à rien de plus qu'à empêcher l'ouverture d'une seule ligne de chemin de fer, dans quelqu'une de nos provinces, ne serait-ce pas là un résultat plus intéressant que de collectionner, pour notre divertissement, des traditions et des légendes, toutes choses qui cessent d'avoir aucun charme dès qu'on les sort de leur lieu d'origine, pour les imprimer dans les journaux. Ah! l'homme admirable qui voudrait consacrer sa vie à raviver ou à répandre dans le peuple la croyance aux fées!

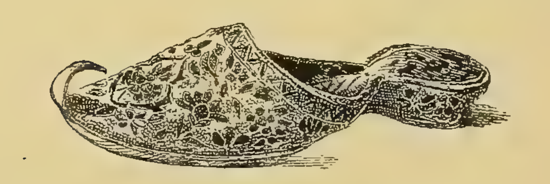
L'enseignement artistique et professionnel des jeunes filles est très bien représenté au Palais de l'Industrie. On y trouvera des œuvres variées provenant d'écoles françaises, anglaises, autrichiennes. On y trouvera aussi des tableaux fameux copiés par des jeunes filles ou des dames sur porcelaine de Sèvres, ou bien reproduits en tapisserie des Gobelins. Je ne dis pas que ce soit très beau; mais, après tout, qu'en sait-on?

Il y a aussi dans cette Exposition une foule de petits objets d'art exécutés par des dames et des jeunes filles, en dehors de toute école : des tapisseries, des broderies, des écrans, des miniatures. J'y ai vu, notamment, un éventail et deux écrans de la comtesse Greffulhe, un tapis de la duchesse de Mouchy, deux missels, l'un par Mme Chaudé, l'autre par Mme de Curnieu.

Il y a aussi des peintures et des sculptures. Toutes m'ont paru charmantes, comme il sied à des œuvres de femmes. Aucune pourtant ne m'a consolé de n'avoir point trouvé là, dans cette exposition de femmes-peintres, une artiste d'un fin et délicat génie, Mme Berthe Morizot, la seule femme, à mon avis, qui ait jamais apporté dans l'art quelque chose de vraiment féminin. Sa place, d'ailleurs, n'aurait pas été dans cette salle, parmi les habiles imitatrices de M. Bouguereau et de M. Gervex, mais là-bas, de l'autre côté du grand Salon d'honneur, dans les cabinets où sont exposées les reliques de l'art féminin du XVIIIe siècle. Car ses douces et discrètes harmonies ne sont pas de notre temps : elles traduisent le même rêve qui avait hanté la chère âme de Watteau ; mais elles le traduisent dans un langage moins passionné, moins profond, plus chatoyant, dans un langage de femme.

Je m'aperçois avec frayeur que, dans mon compte rendu de cette exposition, j'ai parlé davantage de ce qui n'y était pas que de ce qui y était. L'art de rendre compte d'une exposition est décidément un art que je ne posséderai jamais. Mais en vérité je me reproche surtout de n'avoir pas assez dit combien j'ai trouvé dans cette exposition d'objets intéressants et beaux; les salles consacrées à l'histoire, notamment les salles des portraits, celles des bibelots, la série des gravures de modes, je ne connais rien qui soit mieux fait pour renseigner les curieux et pour charmer les rêveurs. Et c'est un titre nouveau à notre reconnaissance que vient de se conquérir l'Union centrale des Arts décoratifs, en organisant cette Exposition des arts de la femme avec tant d'intelligence et de soin.

T. DE WYZEWA.



ARTISTES CONTEMPORAINS

BURNE-JONES

DÉCORATEUR ET ORNEMANISTE



QUAND la *Gazette* publie quelque gravure de choix, quelque œuvre intéressante autant par le sujet reproduit que par le talent du reproducteur, elle aime assez à la faire accompagner d'un texte, si court qu'il soit, pour la recommander au public. Ici, ce ne sont pas les mots qui importent, les phrases plus ou moins expressives dont on encadre la gravure, ainsi que d'un commentaire et d'une glose, c'est l'œuvre d'art elle-même qu'il s'agit de fêter. On ne saurait trouver meilleure occasion, pour continuer cette tradition de bonne hospitalité, que la délicate eau-forte où M. Payrau s'est efforcé de suivre, au plus près qu'il a pu, la ferme et subtile élégance, l'ingéniosité robuste, la grâce pleine de vigueur et d'accent du chef actuel des préraphaélites anglais, M. Burne-Jones, en une de ses œuvres les plus concentrées et les plus hautement significatives.

Peut-être nous permettra-t-on à ce propos, — sans revenir lon-

guement sur la peinture originale, pour laquelle nous avons exprimé dans une récente *Correspondance d'Angleterre* toute notre admiration, — d'ajouter quelques détails précis à ceux que nous donnions alors, et surtout d'en dégager certaines qualités particulièrement saillantes, qui ont leur explication et leur écho dans d'autres travaux de l'artiste; de grouper, en somme, autour de l'œuvre, toute une série de recherches, de tentatives aussi nombreuses que variées et imprévues, qui prouvent, en même temps que la souplesse de son goût et son ardente curiosité, ce qu'il y a de sérieux, d'étudié, de solidement pratique à la base de son talent. Le sujet est neuf, peu connu même en Angleterre; et, en attendant le beau livre que M. Malcolm Bell, parent du peintre, doit prochainement publier sur lui, nous sommes heureux de pouvoir, grâce aux confidences de son plus intime élève et ami, M. C.-F. Murray, peintre distingué lui-même, révéler aux lecteurs de la *Gazette* bien des faits restés dans l'ombre. M. Murray a été pour ainsi dire le témoin de toute sa vie. Il est au courant de sa méthode de travail, de ses procédés, de sa facture; il connaît le détail de ses œuvres, même les plus ignorées; et, de plus, il a réuni, surtout des premiers temps du maître, une incomparable collection d'esquisses, de projets, on pourrait presque dire de maquettes, qui font entrer dans l'intimité même de son art et comme dans les recoins les plus obscurs de l'atelier. Il est donc placé mieux que personne pour fournir des renseignements exacts sur toute chose, et on peut se fier à lui spécialement, ainsi qu'au meilleur et au plus précieux guide, quand il s'agit d'étudier en M. Burne-Jones le peintre, le praticien consommé, qui se délasse d'un tableau en essayant d'une fantaisie décorative, et a su constamment unir le souci de la ligne ornementale aux préoccupations les plus hautes de l'idée et du sentiment.

Il est assez d'usage, lorsqu'on parle d'un idéaliste, de ne plus voir en lui que l'idée, de se laisser séduire par les inventions de son esprit ou les rêves de son cœur, au point d'oublier combien la forme y ajoute de charme, et combien, sans une expression choisie, les pensées même les plus heureuses restent vagues et sans portée. Les grands *intentionnistes*, comme on les appelle parfois durement, ceux qui émeuvent vraiment les âmes, sont aussi les grands artistes qui ont trouvé la formule convenant le mieux à leurs rêves ; et, dans la plupart des cas, ce qui fait leur force, quoi qu'on en dise ou pense, c'est leur exécution. L'art que représentent si noblement chez nous MM. Puvis de Chavannes et Gustave Moreau, M. Burne-Jones en


BURNE JONES PINX. J. PATRAS SC.

LE VIN DE CIRCÉ

Gazette des Beaux Arts. Imp. A. Salmon & Ardail Paris

est le plus illustre champion à l'étranger. Il a l'imagination aussi vive que l'intelligence ouverte et fine. C'est un lettré, un érudit même, nourri de la subtile poésie du moyen âge finissant, et qui, à certains jours, se retrouve presque contemporain du *Roman de la Rose*, par la grâce et l'ingéniosité cherchée de ses intentions. Mais, s'il connaît à fond l'allégorie et ne dédaigne pas le symbole; s'il goûte même surtout, dans les vieux contes d'autrefois, dans les légendes pieusement recueillies, qui alimentent d'ordinaire son inspiration, le simple plaisir de rêver : autant, et même plus peut-être, que ses rivaux français, il tient à enserrer ses idées en des contours fermes; il sait le prix du rythme et de la beauté.

Le tableau reproduit par M. Payrau nous en sera tout d'abord une preuve. Le *Vin de Circé* (The Wine of Circe), — car tel est le titre exact de l'œuvre, ce qui en avive encore la saveur étrange, — est une aquarelle d'assez grande dimension, comme les aime et les fait volontiers M. Burne-Jones, si compliquées d'ailleurs d'empâtements, de surcharges de gouache et de toute une mystérieuse alchimie de pinceau, qu'on les distingue à peine de ses peintures à l'huile. Elles les valent par l'importance et la taille, autant que par la lenteur étudiée, les soins raffinés et menus de l'exécution. Celle-ci mesure 27 pouces sur 40 (0^m,68 de haut sur 1^m,016 de large). Elle figurait à la vente Leyland en mai dernier (c'est même à cette occasion que nous en avons dit un mot), et y atteignit le prix très raisonnable de 1,350 livres, qui équivaut à près de 35,000 francs. Il nous a été impossible de savoir en quelles mains elle a passé. L'avis de personnes bien informées serait qu'elle est en Écosse. C'est une œuvre de la période déjà mûre de Burne-Jones, celle où il abandonne la douceur flottante et la molle tendresse, le vague dilettantisme de ses débuts tout imprégnés de Rossetti, et si bien caractérisés, vers 1867, par le *Chant d'amour*, pour donner à son style et à ses idées une allure plus virile, et, grâce à l'influence de maîtres désormais uniquement adorés, comme Botticelli ou Mantegna, fortifiant tous les jours davantage son dessin, ajoute au charme la grandeur. On peut même dire que c'est le point initial de cette période, qui devait trouver après 1870 surtout son plein développement. Le *Vin de Circé* date de 1869. Il fut exposé l'année même à la Royal Academy et célébré dignement, dès son apparition, par M. Burty dans la *Gazette*. C'est un jalon dans la carrière du maître, et comme la première révélation d'un idéal en train de se fixer.

Ce qui frappe particulièrement, dans cette peinture serrée et

vibrante à la fois, c'est combien elle est habilement construite, en vue de l'effet pittoresque autant que dramatique, et faite pour satisfaire en même temps le regard et l'esprit. Le moment choisi, suivant la formule classique, est celui qui précède le crime, où tout est à prévoir et même à demi exécuté, mais où l'imagination surtout complète l'acte et augmente encore l'émotion par l'apparente tranquillité des lignes. C'est ainsi que Delacroix dans sa *Médée*, pour une fois fidèle à l'enseignement traditionnel, et oublieux de sa turbulente agitation romantique, savait être à la fois éloquent et calme. Ici, il n'est pas un détail qui ne serve à l'expression, et pas un, non plus, qui n'ait son but ornemental. A la silhouette inclinée de Circé qui se détache au centre, nette et précise comme une figure de bas-relief, dosant goutte à goutte le poison d'une main savante, répondent, par leurs souples ondulations et leur férocité caressante, les deux panthères noires qui glissent vers elle à pas sourds. C'est comme l'emblème de sa cruauté froide et de ses perfides séductions, en même temps que la contre-partie mollement sinueuse de son corps rigidement tendu par une implacable volonté. Partout se retrouve ce balancement de lignes assouplies et de contours fermes. Aux fleurs de tournesol, lourdes sur leurs tiges tombantes, s'oppose, brillant et droit, le grand vase d'or où se mêle au vin la liqueur magique; au feuillage de l'oranger, l'éclat métallique et glacé du trône mystérieux, que soutiennent des griffons accroupis, ou du trépied qui fume, à la base duquel s'enroulent des serpents. Autour de la principale figure, ce sont des rappels de notes harmoniques dont elle forme la dominante, et, de même que du sentiment, elle dirige l'accord du dessin et des tons. Sa robe couleur de soleil se répercute, en teintes jaunes d'or plus ou moins avivées ou pâlies, dans le vase ou les tournesols, le velum et les tentures drapées, les fruits de l'oranger, et jusque dans la légère flamme qui monte du trépied, tandis que le noir velouté des panthères, également répété çà et là en noirs intenses ou en gris froids, lui sert de soutien et d'appui. En somme, dans ces lugubres apprêts, dans ces solennelles et graves incantations, tout se combine et s'enchaîne logiquement, ainsi que dans un théorème, dont l'arrivée des vaisseaux d'Ulysse, aperçus au fond sur la mer glauque, serait le dernier terme et l'explication suprême; et tout s'ordonne aussi, sans heurt ni violence, par séries de gradations choisies, suivant des lois presque sculpturales, pour faire à la dangereuse magicienne un cadre digne de sa beauté.

Cette science de la composition raisonnée et sage, des arrange-

ments harmonieux, des simplifications hardies, où se reconnaît l'œil d'un décorateur et d'un artiste, n'est pas, du reste, chez M. Burne-



RUTH, CARTON DE VERRIÈRE, DESSINÉ PAR M. BURNE-JONES.

Jones, le fait d'un seul tableau heureusement inspiré. On la retrouverait au besoin dans beaucoup d'autres. Il sacrifierait même plutôt

la clarté de l'idée à son désir d'accuser nettement les lignes, en juxtaposant les figures et les détachant les unes des autres, pour ne rien ôter à la grâce de leurs contours. Le *Roi Cophetua*, même l'*Enchantement de Merlin*, quoiqu'à un degré moindre, seraient là pour le prouver. Les rares privilégiés, d'ailleurs, qui ont pu entrer dans les secrets de sa conception à l'état embryonnaire, quand la première pensée d'une œuvre naît dans son cerveau, savent qu'il aime assez à indiquer ses personnages par de petits bâtons isolés, de simples traits de plume ou de crayon, destinés à marquer leurs places respectives et à en rendre par avance sensible aux yeux l'harmonie. C'est la maquette dans ce qu'elle a de plus élémentaire, mais qui prouve l'habituelle préoccupation d'un esprit.

Non seulement le tableau, en lui-même, prend volontiers chez lui l'aspect décoratif. La façon dont il les groupe et les ordonne en séries surtout, en suites d'illustrations du même sujet ou de combinaisons variées du même thème, est d'un décorateur au premier chef. Il ne lui manque que de peindre directement à fresque ou à la détrempe sur les murailles, comme il le fit seulement à ses débuts, pour mériter vraiment ce nom des gens superficiels ou formalistes. Mais la plupart des qualités de la grande décoration, quoique péchant parfois par trop d'ingéniosité, se retrouvent dans ces peintures à l'huile ou à l'aquarelle, qu'on découpe et qu'on encadre comme on veut, mais qui ne peuvent donner tout leur effet, qu'enchâssées et réunies dans les panneaux d'une vaste pièce spéciale : tant elles font corps les unes avec les autres et sont visiblement conçues dans un but d'unité ornementale ! C'est ainsi que les *Jours de la Création*, ces belles aquarelles exécutées vers 1873, et appartenant à M. Henderson, montrent, six fois répétée, et à peine différenciée d'attitude ou d'expression, la même majestueuse figure d'ange byzantin, tenant en main une sorte de cercle de cristal transparent, où se voient tour à tour reflétés chacun des degrés d'avancement de la création divine. Les six aquarelles des *Saisons*, du *Jour* et de la *Nuit*, exposées peu de temps après leur achèvement, en 1878, à Grosvenor Gallery, et qu'on a eu l'occasion de revoir récemment à la vente Leyland, varient davantage, et toujours très intelligemment, un même motif uniforme, en se guidant pour cela sur l'esprit même dans lequel doit être maintenue chaque allégorie, et y conformant chaque fois, non seulement l'allure du personnage, mais le détail du décor, les accessoires, les emblèmes, et jusqu'aux tons qui aident à le caractériser. Une œuvre inachevée, mais dont les intéressants cartons sont conservés dans la maison du

maître, le *Masque de Cupidon* (The Masque of Cupid), réunion de figures allégoriques détachées deux par deux, en cortège, et qui est comme l'équivalent pictural de la pittoresque figuration scénique des *Masques* de Ben Jonson ou du Comus de Milton [1], a également un caractère essentiellement décoratif. Et quant aux séries légendaires, aux suites d' « histoires », comme on eût dit au moyen âge, dont il déroule si doucement, en narrateur exquis, la succession et le développement poétique, elles forment des ensembles dont il est difficile de briser un chaînon, sans nuire au charme du récit. Déjà, dans sa première période de travail, de 1864 à 1867 environ, il décora d'une importante suite de l'*Histoire de saint Georges*, sur toile, la salle à manger de M. Birket Foster, peintre de paysages et figures rustiques. Plus tard se succèdent de merveilleuses séries. Vers 1876 [2], c'est la *Légende de Persée*, exécutée et à l'aquarelle et à l'huile, en sept ou huit tableaux, la première suite appartenant à M. Henderson, la seconde à l'honorable M. Balfour, ministre actuel d'Irlande, et dont il avait rêvé, au moins, l'encadrement et la mise en place dans des panneaux appropriés, ainsi qu'en témoignent chez lui d'ingénieux projets d'ensemble à l'aquarelle. En 1877, commence la série, en quatre peintures à l'huile, de l'*Histoire de Pygmalion* (à M. Craven), exposée en 1879 à Grosvenor Gallery, poème d'amour sentimental et chaste, œuvre d'idéaliste raffiné, où tous les stades de la passion et du désir sont successivement parcourus, avec la plus grande délicatesse d'intentions mystiques. En 1890, enfin, apparaît chez Agnew, où elle attire la foule, l'adorable suite de la *Belle au bois dormant* (The Sleeping Beauty), plus connue en Angleterre sous le nom de la *Rose d'églantine* (The Briar Rose). Et, en effet, c'est la forêt d'épines, épaisse, inextricable, dont les lianes envahissantes sont entrées peu à peu dans le palais endormi, qui sert de lien aux quatre tableaux, conduit de l'un à l'autre, forme comme un fond continu de souples entrelacs, depuis la première scène où le prince marqué par les destins s'apprête à s'engager dans le réseau magique, depuis la salle

1. Nous avons conservé, pour la peinture de Burne-Jones, aussi bien que pour les opéras ou divertissements semi-lyriques de Ben Jonson, le terme constamment employé par M. Taine dans son *Histoire de la littérature anglaise*. Ces *masques* ou mascarades, qui eurent si grande vogue en Angleterre pendant la Renaissance et le XVIIe siècle, correspondent assez à nos ballets français du temps.

2. Il est bon de remarquer, à ce propos, que les dates, qu'on peut donner des œuvres de M. Burne-Jones, ne sont en général qu'approximatives, vu qu'il y a souvent un long intervalle entre leur mise en train et leur achèvement.

du conseil où le vieux roi dort parmi ses familiers, la cour où les servantes sommeillent auprès du puits ou sur la toile même qu'elles tissaient, jusqu'à la dernière et virginale retraite où la jeune princesse, étendue sur sa couche, attend le baiser vainqueur de l'ensorcellement. Il n'est pas de plus saisissant exemple de décoration heureusement choisie, et prise au cœur même du sujet. Cette suite, dont M. Henderson, le riche collectionneur d'œuvres de Burne-Jones, a orné sa maison de campagne, à Farringdon, dans le Berkshire, occupa l'artiste pendant de longues années : il y songeait dès 1872, peut-être avant; il en prépare encore actuellement une réplique à peine modifiée sur quelques points. On peut la considérer comme le résumé de toutes ses tendances, la réalisation préférée de ses vœux de peintre autant que de poète.

Une excursion dans le passé, à travers les multiples travaux de décoration pure, auxquels M. Burne-Jones a appliqué et applique encore son talent, pour lesquels il a fourni des dessins, cartons ou projets, à l'exécution desquels il a même parfois mis la main, nous en apprendra encore davantage sur ses instincts et sa science d'ornemaniste. Il est curieux de voir un des plus fermes soutiens du grand art, un des plus ingénieux adeptes de l'idée et du rêve, ne pas dédaigner les formes même les plus humbles de l'art industriel, et peindre volontiers un piano ou un coffre, donner des modèles, non seulement pour mosaïques, tapisseries ou verrières, mais même pour plaques vernissées destinées à des poêles de faïence, quand il crée des œuvres semblables à *Merlin et Viviane* ou au *Vin de Circé*. Il y a là comme une résurrection de l'esprit même du moyen âge et de la Renaissance, des siècles aimés entre tous par M. Burne-Jones, où aucune manifestation d'art n'était tenue pour inférieure, où un Van Eyck peignait des statues, où un Botticelli et un Lippi décoraient des coffres de mariage, où l'artiste était un ouvrier qui portait candidement en toute chose l'amour de la beauté.

Il faut dire aussi que l'exemple, et sans doute les conseils, de son ami William Morris n'ont pas dû être inutiles pour l'entraîner dans cette voie rénovatrice. Ce n'est pas une des moindres figures du petit groupe préraphaélite qui évolua autour de Rossetti, que celle de ce rare et délicat poète, également doué pour les choses de l'intelligence et pour les arts du dessin, qui se fit industriel, artisan même (*craftsman*), comme il aime assez qu'on l'appelle, — pratiquant lui-même chacune des diverses industries d'art qu'il applique, formant ses ouvriers, — et cela par libre choix, par plaisir d'âme raffinée



INTÉRIEUR D'UN DESSUS DE PIANO, COMPOSITION DE M. BURNE-JONES.

pour ne voir autour de lui et des autres, dans le cadre habituel de la vie, que des objets revêtus de formes et de couleurs harmonieuses. Il rêva ainsi peu à peu de transformer les intérieurs anglais, d'améliorer le goût de la décoration et de l'ameublement, conformément aux lois de la plus rigoureuse esthétique; et c'est ce qu'il a réussi à faire, grâce aux efforts soutenus de plus de trente ans. On ne s'attendrait pas à voir sortir de la doctrine, en apparence la plus intransigeante et la plus uniquement éprise d'idéal, ces applications pratiques; à trouver un peintre-verrier, un fabricant de tapisseries, d'étoffes imprimées, même de carpettes ou de papier peint (car M. Morris est tout cela), à la suite de Rossetti. Depuis quelque temps, il imprime lui-même les livres qu'il a écrits, tant de poésie que de prose : il en fait exécuter le papier sous sa direction; il en invente et dessine les caractères; il grave même souvent de sa propre main les bois destinés à les illustrer. Il faudrait toute une étude spéciale pour mettre en valeur, comme il le mérite, cet esprit original et entreprenant.

Contentons-nous aujourd'hui de le considérer dans ses rapports avec M. Burne-Jones. Ils sont à peu près contemporains, et furent condisciples à l'Exeter College d'Oxford. Dès lors se forma entre eux une intimité, une communauté d'affection et de goûts partagés, qui n'a jamais cessé depuis. C'est pour lui ou avec lui que M. Burne-Jones a fait ses premiers travaux décoratifs. Ils travaillèrent ensemble sous Rossetti. Quand M. Morris fonda sa maison de fabrication et de commerce, sous la raison sociale *Morris and Co.*, et commença son œuvre de rénovation des arts industriels, M. Burne-Jones fut avec Rossetti parmi les premiers défenseurs de l'idée, et resta même, ainsi que son maître, jusque vers 1870, membre du conseil d'administration. Son protectorat, ensuite, devint purement moral, et son rôle se borna à fournir des dessins comme par le passé. Il en a produit en très grand nombre, et c'est tout à fait exceptionnellement que d'autres que la maison Morris ont exécuté ses cartons ou ses projets. L'union entre lui et M. Morris est même, à certains points de vue, presque fraternelle, et la communion s'établit aussi intime que possible entre les rêves de l'un et ceux de l'autre. Les tableaux de M. Burne-Jones apparaissent généralement accompagnés de vers de Morris, de stances ou quatrains composés exprès pour eux, et qui sont de la plus exquise et ferme concision : ainsi les allégories des *Saisons*, du *Jour* et de la *Nuit;* ainsi encore la célèbre *Briar Rose*. De son côté, M. Morris vient-il de finir un de ces raffinés et précieux poèmes qui

lui sont habituels, il le communique manuscrit à M. Burne-Jones, dont l'imagination brode en marge toute une série d'ingénieuses illustrations, en vue de la publication future. C'est ce qui est arrivé pour la plupart des poèmes du *Paradis terrestre* (The Earthly Paradise), ce chef-d'œuvre de M. William Morris. Il est impossible de parler de l'un sans parler de l'autre. Ils sont inséparables, comme la main qui exécute l'est du cerveau qui a pensé, ou plutôt comme deux intelligences qui agissent tour à tour l'une sur l'autre, et font en s'entr'aidant leur œuvre réciproque.

Avant même de travailler pour son ami Morris, d'ailleurs, M. Burne-Jones avait pu s'essayer à la décoration. Un curieux hasard le fit débuter par là. C'est comme ornemaniste, comme illustrateur de livres, bien que ses travaux en ce genre aient été peu fréquents, que Rossetti lui était tout d'abord apparu. Des dessins faits, l'un pour les *Chants de jour et de nuit* d'Allingham publiés en 1855, cinq autres pour une édition des *Poèmes* de Tennyson parue en 1857, sont la première œuvre qu'il ait vue du peintre-poète ; et les derniers surtout, où le Cycle d'Arthur était largement exploité, produisirent sur lui la plus profonde impression, lui furent en quelque sorte une révélation véritable, tant des sujets à traiter, que de la façon délicate dont on pouvait en rendre la poésie[1]. Peu de temps après, à peine au sortir de l'Université, il fait la connaissance du maître lui-même, et s'embrigade alors sous ses ordres, avec l'ardeur d'un néophyte. C'est dans ces années de piété fervente, vers 1858, que fut entreprise la fameuse décoration de la salle des séances, à l'*Union Club* d'Oxford, ouvert aux seuls membres de l'Université, comme centre de réunion, de causeries et de conférences. Rossetti dirigeait l'œuvre, — c'est même l'unique fois qu'il ait tenté de lutter contre les grands fresquistes italiens, de faire de la peinture murale, — et avec lui travaillait tout un groupe de jeunes gens choisis et enrôlés par lui, dociles à sa parole et à son exemple. Là étaient, avec M. Burne-Jones, MM. William Morris et Spencer Stanhope, qui venaient, comme lui, de quitter Oxford, et, à peine plus âgés qu'eux, MM. Valentin Prinsep et Arthur

1. En dehors de ces livres, Rossetti n'a guère illustré que deux volumes de sa sœur cadette, Christine, qui vit encore et qui est estimée comme poète en Angleterre. Ce sont les poèmes de *Goblin Market* (Le Marché des lutins), paru en 1862, et *The Prince's Progress* (Le Voyage du Prince), en 1866, contenant chacun deux bois de Rossetti. On ne saurait oublier, non plus, le délicieux frontispice des *Early Italian poets*, jadis reproduit dans la *Gazette* (nov. 1887), qui donne si bien idée de son maniérisme sentimental et de sa douce mysticité.

Hughes, déjà élèves de la Royal Academy. Curieux détail, et qui prouve bien l'état d'exaltation où étaient alors les âmes : ces engagés volontaires de la bonne cause ne reçurent aucun payement, et étaient simplement remboursés des frais de leurs matériaux. Pour eux, comme pour le maître, l'entreprise fut purement désintéressée et faite uniquement pour l'honneur. Les sujets étaient tous tirés de la *Mort d'Arthur*, et se développaient en huit ou dix panneaux. Burne-Jones eut pour sa part l'*Enchantement de Merlin*, qu'il traita, comme on peut le supposer, d'une main encore timide, et bien différemment du futur et admirable tableau, célèbre sous ce titre. M. William Morris, qui rêvait déjà d'art industriel, fut chargé, en outre d'une des peintures à sujet, de décorer le plafond. Malheureusement, de toutes ces peintures faites à la détrempe, et sur mur non préparé, il ne reste plus rien aujourd'hui que les rares esquisses ou cartons qui ont pu s'en conserver. Pas plus que les rudes et violents frimas de Munich, les brumes anglaises ne sont indulgentes aux fresquistes, à ceux qui se croient sur la terre d'Italie. L'avenir est là pour les détromper.

Une seconde fois, M. Burne-Jones, quelques années plus tard, vers 1860-1861, pratiqua ce qu'on est convenu d'appeler la *grande décoration*, et exécuta à lui seul de nouvelles peintures murales à la détrempe. Ce fut pour la maison que son ami Morris venait de se faire construire à Upton, près de Bexley (Kent), par M. Philip Webb, architecte de valeur et de goût, dont le nom a été mêlé à l'histoire de la rénovation de l'architecture en Angleterre dans les trente dernières années. On était en plein dans la période de transition entre le « Gothic Revival » et le « Queen Anne », que M. Sédille nous a appris à connaître, dans ses belles études sur « L'Architecture moderne en Angleterre » publiées ici même. M. Webb avait su, avec infiniment de tact, faire la part de chaque tendance, les combiner et les unir. C'était bien le cadre qui convenait aux peintures de M. Burne-Jones. Le sujet choisi, était l'histoire des *Noces de Buondelmonte*. Il eut cette fois plus de bonheur.

On nous dit que les peintures, — au nombre de deux seulement, placées de chaque côté d'une porte, — subsistent encore dans la maison, qui n'appartient plus depuis de longues années, d'ailleurs, à M. Morris. Ce furent les deux seules tentatives en ce genre de M. Burne-Jones.

Infiniment nombreux, au contraire, et pour la plupart conservés, sont les divers travaux, de fabrication plutôt industrielle, auxquels

il a collaboré, dont il a été le dessinateur, parfois même le peintre et l'exécutant. Les dessins ou cartons pour verrières sont, entre tous, abondants et variés. Sauf de courtes périodes, depuis ses débuts jusqu'à présent, il ne s'est pour ainsi dire point passé d'année, sans



NYMPHE MARINE, PAR M. BURNE-JONES.

(Peinture destinée à être reproduite en plâtre coloré.)

qu'il en inventât de nouveaux. C'est, de beaucoup, la classe d'objets qu'il a le plus fréquemment décorés. Il en a dessiné des centaines pour la maison Morris. Son premier essai en ce genre, la superbe verrière de *Sainte Frideswеida* (vers 1860-61), dans la Christ Church d'Oxford, et où est si poétiquement contée l'histoire de l'ancienne abbesse, ne fut pas exécutée par M. Morris, mais par la maison

Powell and Co. C'est la seule qui soit dans ce cas. Il serait impossible de citer, à plus forte raison de décrire, les innombrables vitraux qu'il a composés depuis cette époque. Ce ne serait qu'une longue et fastidieuse énumération. M. Murray a la plupart des esquisses pour ceux des premiers temps, pour l'admirable série de *Lyndhurst* (1862), par exemple, qui est en son genre un chef-d'œuvre. On en trouve en Angleterre, à Brighton, à Birmingham, à Torquay. dans beaucoup d'autres villes et bourgades même; en Écosse, à Edimbourg; et jusque dans l'Amérique et dans l'Inde, à Newport ou à Calcutta : le tout s'échelonnant entre 1861 ou 1862 et 1880 environ,

Outre les vitraux d'église sur des sujets religieux, il en a composé également, de motifs différents, pour des particuliers ou des salles ayant une destination plus humble : ainsi la curieuse suite de *Tristan et Iseult*, faite en collaboration avec Rossetti, Madox Brown et Arthur Hughes, pour une habitation privée, vers 1862-63, et où il eut la plus forte part dans l'œuvre commune. Une des salles de restaurant du South Kensington Museum, décorée vers 1867-68, nous offre un exemple charmant de son goût et de celui de M. Morris dans ce genre d'ornementation : non seulement les vitraux, calmes et reposants pour l'œil, maintenus dans une douce harmonie de teintes claires, ont été exécutés d'après ses dessins; tout autour de la salle, alternant avec des panneaux décoratifs, se voient dans la boiserie de petites figures symboliques, peintes d'après lui par M. Murray. L'ensemble est parfait d'accord et d'intimité. On a presque honte à manger la forte et substantielle nourriture anglaise dans ce délicieux décor. Tout près de là, dans le Musée même, les deux grands et importants cartons en grisaille, qui ont servi pour l'église Saint-Philippe de Birmingham (*Nativité*, *Crucifixion*) prouvent une non moindre entente des majestueuses verrières religieuses. La figure que nous reproduisons, et qui appartient à la série de l'église Saint-Gilles d'Édimbourg, permettra de juger, sinon de tout son talent dans la composition et de tous ses raffinements de grâce, au moins de l'art intelligent et sérieux avec lequel il manie un procédé, où il faut surtout traiter les plans par vastes masses.

Parmi les œuvres les plus imprévues, et les plus rares aussi (car il s'en est relativement peu conservé), qui soient sorties de l'inspiration de M. Burne-Jones, il faut compter les briques vernissées, les plaques de faïence destinées à être employées comme revêtement de murailles, peut-être même comme pavement, mais surtout pour des poêles à la mode hollandaise. Il a fourni aux ouvriers de Morris de

nombreux dessins dans ce but, et qu'on reproduisit, tantôt en camaïeu bleu, à la manière ancienne, tantôt même en couleur. C'est seulement au début de sa carrière, d'ailleurs, que M. Burne-Jones, dans toute sa juvénile ardeur d'enthousiasme pour l'apostolat de M. Morris, tourna de ce côté son ingéniosité ornementale.

On ne pourrait plus guère citer de dessins de ce genre après 1868. Il n'est pas sans intérêt d'en parcourir les titres, qui tous ou presque tous se rapportent à de poétiques histoires, à de vieilles légendes, encore plus qu'à des allégories : *Triomphe de l'Amour* (1861), *Jugement de Pâris, Enlèvement d'Hélène, Thésée et le Minotaure, Histoire d'Orphée*, les *Douze mois*, *Cinderella* (1862), la *Belle et la Bête* (1863), la *Belle au bois dormant* (1864), etc. Même là, M. Burne-Jones ne pouvait se passer de rêver. Les dessins, qui sont généralement au nombre de huit ou dix, quelquefois plus sur un même sujet, où se manifeste clairement le goût des séries et des suites déjà constaté dans sa peinture, sont, le plus souvent, tout à fait curieux et adroits d'arrangement. Quant aux œuvres mêmes auxquelles ils servirent de modèles, tout au plus en retrouverait-on encore quelques-unes dans un des collèges de Cambridge qui en possédait autrefois, ou dans certaines habitations privées. Ce serait un travail que de les chercher et de les découvrir.

A ces premiers temps de zèle pour la réforme, dont M. Morris était le promoteur dans l'ameublement et la décoration, remontent également quelques objets mobiliers, dont M. Burne-Jones peignit lui-même les panneaux, ou qu'il fit décorer, au moins, sous sa direction et d'après ses dessins. Dans la salle à manger hospitalière, où il tient si aimablement table ouverte pour les arrivants, une sorte d'armoire ou de buffet de forme bizarre, et où se détachent crânement, en couleurs vives, presque à la japonaise, d'élégantes silhouettes de femmes avec des animaux, est un souvenir de cette époque déjà lointaine. L'œuvre date de 1861 environ, et les peintures sont de sa main. Peu de temps avant, dès ses débuts en 1858, il avait, sur un meuble du même genre appartenant à M. Morris, figuré l'*Histoire d'Hugues de Lincoln*, d'après Chaucer. Plus tard (1862), il en peignit encore un pour M. Seddon, l'architecte, qui a joué un certain rôle dans le mouvement de « Gothic Revival » en Angleterre. Le meuble avait été construit dans un style gothique très soigné, sur les dessins de l'architecte lui-même, et c'est encore une fois en collaboration avec Rossetti et Madox Brown, que M. Burne-Jones le décora de deux sujets tirés de l'*Histoire du roi René*. Il a peint également un cassone à la mode italienne. Il a ornementé enfin d'histoires ou

d'arabesques : vers 1862, un piano droit pour lui, et un autre pour M. Boyce, le peintre; longtemps après, vers 1874-75, pour M. Graham, un de ses plus anciens amis et patrons, le premier possesseur du *Chant d'amour*, un remarquable piano à queue, qui est resté dans la famille, et dont nous avons le plaisir de pouvoir montrer le dessus aux lecteurs de la *Gazette*.

La tapisserie n'a pas été sans attirer non plus cet ingénieux chercheur. Vers 1864-66, il rêva toute une série de tapisseries à l'aiguille, d'après les « Good Women » de Chaucer, et où s'isolaient deux à deux, de la façon la plus décorative, dans la tradition même du moyen âge, entre de petits arbres formant séparation, les diverses héroïnes de la vertu, Médée aussi bien que Créuse. L'œuvre ne fut jamais exécutée, ni même finie. Les cartons, en ton de sépia uniforme, sont pour la plupart aujourd'hui à l'École de dessin Ruskin, à Oxford. Dans la suite, deux autres séries, l'une des *Planètes* (1875 environ), l'autre du *Cantique des cantiques* (vers 1880), furent dessinées pour la fille de son ami, miss Graham, et exécutées par elle à l'aiguille. La seule tapisserie tissée, conçue par M. Burne-Jones, et qui soit sortie des ateliers Morris, est une *Adoration des mages*, depuis peu terminée et placée (1887 environ) dans la chapelle de l'Exeter College d'Oxford : pieux hommage des deux amis au lieu de leurs études et de leurs premiers rêves. Elle est, paraît-il, fort belle.

M. Burne-Jones n'a appliqué qu'une fois ses efforts à la mosaïque; mais cette unique tentative a produit un chef-d'œuvre : c'est la voûte d'abside de l'*Église américaine* de Rome, exécutée, il y a dix ans à peine, d'après ses cartons, par la maison Salviati, de Venise. Il est impossible de comprendre plus intelligemment la tradition des grandes mosaïques romaines du IXe au XIe siècle, de la respecter davantage en l'interprétant, la renouvelant par le sentiment. Ce haut mur crénelé, cette forteresse du ciel, dont de longs archanges porte-sceptre, parfois même armés et cuirassés, gardent chacun les portes, et sur laquelle se détache, au centre, la jeune et grave figure du Christ bénissant, porté par les chérubins, est une invention de la plus majestueuse et terrible grandeur. On avait le projet de continuer le travail, de décorer également le mur d'abside entre les fenêtres, ainsi que la façade de l'arc triomphal; mais les fonds manquaient : on a dû s'arrêter. Il serait bien à désirer que de riches Américains, s'il en est encore par le monde ayant le goût des choses d'art et aimant vraiment le beau, unissent en commun leurs subsides, pour permettre à une œuvre, qui est dès à présent l'honneur de la

mosaïque vénitienne et du talent original de M. Burne-Jones, de ne pas rester inachevée.



JUNON, PAR M. BURNE-JONES.

(Dessin pour l'illustration de l'*Énéide*.)

Il n'est pas jusqu'à la sculpture pour laquelle, en peintre amoureux du relief et des lignes nettement écrites, M. Burne-Jones n'ait conçu des plans et imaginé des projets. Deux admirables dessins, en ton de bronze vert, et très byzantins d'allure, représentant une *Nativité* et

une *Mise au tombeau*, que lord Carlisle lui avait demandés en vue du tombeau de son père, prouvent ce qu'il peut en ce genre. Ils datent de 1876 environ, et furent exécutés en bronze par sir Edgard Bœhm pour le monument, qui se trouve dans une chapelle privée du nord de l'Angleterre. Une autre fois, hanté par le souvenir d'un des motifs favoris de l'art de Ravenne, qu'il raffine encore en l'arrangeant, il projeta, ainsi qu'en témoigne une aquarelle conservée chez lui, de détacher sur fond d'or, en bas-relief coloré, et sans doute dans un but purement décoratif, un paon perché dont la longue queue retombe et s'étale. C'est certainement dans le même but qu'il peignit, et à l'aquarelle et à l'huile, deux charmants pendants, une *Nymphe de la mer* et une *Nymphe des bois*, destinées à être reproduites en plâtre coloré, évidemment à la manière des pâtes gaufrées ou des terres cuites peintes italiennes. L'œuvre ne fut jamais exécutée. Tout au plus, trouverait-on chez M. Murray un exemplaire de la seconde, modelé par un amateur, et même demeuré inachevé, sans l'attrait indispensable des tons. On peut admirer dans la Nymphe marine, dont nous publions une gravure, les conventions si ingénieusement plastiques de l'ensemble autant que des détails, et, en même temps que l'accord et le mouvement des lignes onduleuses, la fermeté des reliefs.

L'illustration du livre, enfin, a fréquemment attiré son attention, et on peut dire qu'il y est maître, quoique la plupart de ses tentatives en ce genre soient encore inédites. Ce sont les écrits de son ami Morris, vers ou prose, qui en ont été généralement le but et l'occasion, ou au moins les livres qu'il édite. Peut-être arriverait-on à découvrir, en cherchant bien, vers 1863, dans les *Good Words* ou autres magazines mensuels du temps, quelques-unes des illustrations primitives de M. Burne-Jones. Vers 1864, il prépara aussi des dessins pour une Bible, qui ne fut publiée que beaucoup plus tard. Il faut attendre l'achèvement, sinon la publication même, des premiers poèmes de Morris, pour voir vraiment les inventions et les rêves surgir en abondance. Il en eut communication dans le manuscrit, ainsi que nous avons dit, et dès lors assouplit et resserra sa grâce, à la mesure des vignettes, bordures ou frontispices. La belle et nombreuse série des dessins pour *Cupidon et Psyché*, une des parties du groupe d'histoires en vers et de légendes mystiques, réunies sous le nom de *Earthly Paradise*, fut exécutée vers 1864-66. Du même temps sont aussi des dessins pour d'autres parties de cet important recueil de poèmes si purement idéalistes : l'*Anneau donné à Vénus* (*The Ring*

given to Venus), la légende de *Tannhauser* ou le *Venusberg* (*The Hill of Venus*), celle de *Pygmalion.* Il en fit encore pour un poëme séparé de Morris : *Love is enough* (L'amour, c'est tout). Il faut espérer que l'ingénieux poète et industriel, maintenant surtout qu'il a adjoint une imprimerie à sa maison, ne se refusera pas le plaisir de publier un jour ses vers avec la parure même que l'amitié de M. Burne-Jones avait jadis rêvée pour eux. Il y songe au moins pour *Cupidon et Psyché*, dont les bois sont déjà prêts. Ce sera une digne suite à l'édition de la *Légende dorée*, qui vient de paraître, avec deux gravures de Burne-Jones [1].

Les dessins pour l'illustration de l'*Énéide*, dont nous pouvons, grâce à l'obligeance du maître, montrer deux exquis échantillons aux lecteurs de la *Gazette*, empruntés à la série des lettres ornées ou préparations de lettres qui fut exposée cette année même au Champ-de-Mars, ne furent pas, comme on serait tenté de le croire, exécutés en vue de l'impression. C'est le résultat d'une des plus rares et précieuses entreprises de collaboration entre M. Burne-Jones et William Morris. Vers 1871, ils rêvèrent d'exécuter ensemble un manuscrit enluminé de Virgile. M. Morris, qui est un admirable calligraphe, se chargeait de l'écriture, ainsi que de l'invention des lettres initiales, était à la fois le scribe et l'ornemaniste. M. Burne-Jones dessinait les figures, tant des lettres que des vignettes à placer en tête de chaque livre, et son élève M. Murray devait faire les miniatures, d'après ces dessins. C'est à lui qu'appartient aujourd'hui le manuscrit inachevé, non seulement dans ses peintures, mais dans son texte même.

Ainsi, curieux de tous les métiers, pratiquant de toutes les industries d'art, — se les appropriant du moins, autant qu'il est possible de le faire, en ses ingénieux dessins, — M. Burne-Jones a basé sur de multiples expériences sa science profonde des arrangements et de la décoration pittoresque. Il n'a pas été au beau simplement par élan d'imagination et don merveilleux de grâce. Ce sont de longues études qui l'y ont conduit. Son exemple, ses efforts sont du plus haut enseignement pour ceux qui de nos jours, sous prétexte d'idéalisme, dans leurs cercles fermés et leurs petites coteries, n'ont le plus souvent que des prétentions creuses et un art avorté.

PAUL LEPRIEUR.

1. Citons encore, comme devant contenir des bois d'après lui, deux volumes actuellement sous presse : *King Poppy*, un poème posthume de lord Lytton, et *John Ball*, histoire en prose de M. William Morris sur un événement du moyen âge anglais.

LE

PORTRAIT-MINIATURE EN FRANCE

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)



De Clouet jusqu'à Jean Petitot l'émailleur, c'est-à-dire pendant près d'un siècle, le portrait-miniature s'en ira de décadence en décadence, sans personne qui le relève, abandonné aux moindres artistes, détrôné par les crayons, les gravures en taille-douce, ou les mignonnes peintures à l'huile. Dans les Flandres, une école nouvelle en applique les procédés délicats à la parodie mièvre des grandes toiles. Certains délaissent la portraiture pour les oiseaux ou les fleurs, pour le paysage même, heureux d'écrire en des espaces minuscules les kermesses ou les rues populeuses des villes, si fines, si ténues que l'œil s'abîme à y démêler les personnages. On dit que Hans Bol, un de ces hommes, dégoûté de la grande peinture que ses rivaux ne se faisaient point faute de lui emprunter et de démarquer à leur profit, se jeta à corps perdu dans les compositions microscopiques, lançant à ses imitateurs une phrase ironique dont Karl van Mander nous a conservé le sens : « Qu'ils sifflent dans leurs doigts ceux

1. Voir la *Gazette*, livraison d'août, p. 115.

qui maintenant pourront me contrefaire! » Je ne sais si quelques-uns sifflèrent, mais Bol fut parodié en ceci comme en ses autres travaux. Hoefnagel, Paul Bril, Mirevelt firent aussi bien, sinon mieux, dans



LOUIS DUGUERNIER, PEINTRE EN MINIATURE.

(D'après une gravure de S. Bernard.)

le genre, Mirevelt surtout, dont les délicieux petits portraits lavés au bistre sont encore des miniatures; et puis il y eut Goltzius, il y eut Wiérix, qui, pour ne s'attarder point aux pratiques des anciens miniaturistes, préparaient en une seule teinte les portraits destinés

à la gravure; je ne nomme que les plus célèbres de là-bas. Chez nous Thomas de Leu et Pierre Dumonstier travaillaient de même, suivis par les Rabel dont le second, Daniel, fut en ces temps le plus grand peintre de fleurs sur vélin, et vraisemblablement le dernier tenant de l'école des Clouet en France.

Sous l'influence de la peinture, les goûts s'étaient transformés du tout au tout. Un portrait miniature, borné à la représentation discrète et naïve d'une physionomie, sans accessoires allégoriques, eût paru bien maigre aux lecteurs de l'*Astrée*. Ceux des peintres français qui ne dédaignaient point le vélin et l'aquarelle ne concevaient plus une effigie princière sans l'accompagnement de trophées ou de fleurs, avec parfois, derrière le personnage, la représentation d'un combat ou la vue précieuse d'une ville, la topographie entière d'un paysage à vol d'oiseau. Cette mode, inaugurée sous le règne de Henri IV, continuée sous Louis XIII par Callot, poursuivie jusque sous Louis XIV dans l'atelier du graveur Montcornet, entraîna les miniaturistes aux œuvres compliquées, aux petits tableaux gouachés, à toute une économie inédite dans la composition et le rendu des scènes. C'est bien rarement en dehors des toiles peintes ou des crayons, exécutés par Daniel Dumonstier d'après le vif, que l'on trouve des portraitures toutes simples réduites à la physionomie du modèle.

Opposé au portrait-miniature discret et sincère du XVI[e] siècle, l'art du XVII[e] dénote une décadence marquée. Le besoin d'enjoliver, d'enguirlander les moindres choses témoigne d'un retour enfantin à l'épisode. Aussi bien, grâce à la grande peinture, aux œuvres de Champagne, de Rubens ou de Van Dyck, une paresse venait aux miniaturistes de traiter d'après nature. Peut-être même leurs besognes, alors un peu dédaignées, ne leur permettaient plus d'approcher facilement des grands personnages ; ils en furent tantôt réduits à la transcription des portraits officiels peints par les maîtres, et à l'adaptation de ces œuvres. Lorsque le peintre de fleurs, attaché par Gaston d'Orléans à son service, voudra mettre en frontispice de son album le portrait du prince, il ne saura mieux faire que de redire au milieu de trophées guerriers la lourde estampe gravée par Sébastien Vouillemont. Mon confrère et ami, M. Stein, disait ici même que cette miniature, aujourd'hui conservée au Muséum d'histoire naturelle, était l'ouvrage de Daniel Rabel [1]. Il jugeait que

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 3[e] série, t. III, p. 294.

le nom de Donabella, indiqué par une biographie comme étant celui du peintre, devait cacher une erreur de lecture, *Dan. Rabel* par exemple. La médiocrité du portrait plaide contre cette opinion. D'ailleurs Donabella n'est point un inconnu, il est inscrit plusieurs fois sous le nom de Giulio Donabella parmi les officiers de la maison du duc d'Orléans [1]; je le crois le seul coupable.

Sur ces remarques on comprend mieux l'éclosion inattendue et bizarre de tant de tableaux complets peints à la gouache sur vélin d'après les maîtres. Miniaturiste ne s'entend pas du dessinateur de portraits mignons, mais bien plutôt du copiste, du pauvre imagier sollicité de redire pour les bourses modestes les toiles fameuses de Raphaël, des Bolonais ou des Flamands. A ce jeu les facultés personnelles s'émoussent et se perdent. Vers le milieu du XVIIe siècle, il était aussi rare de rencontrer un portrait-miniature original, que de trouver un personnage désireux d'être ainsi représenté. Avisez-vous bien que la plupart des travaux de ce genre aujourd'hui conservés dans les musées, redisent au plus près quelque toile de Lebrun, de Champagne, de Mignard, ou quelque pastel de Nanteuil. J'ai fait plusieurs fois des rapprochements, ils m'ont bien rarement laissé dans l'incertitude.

Sans doute il y a des exceptions, et ce sont ces exceptions qui nous causeront de la surprise. En 1647, Frédéric Brentel, qui avait eu autrefois quelque influence sur Callot et lui avait probablement donné le goût des scènes minuscules, Brentel l'auteur célèbre des *Funérailles du duc de Lorraine*, enluminait au compte du marquis de Bade deux livres d'heures aujourd'hui à la Bibliothèque nationale [2].

Obligé de sacrifier à la tendance du jour, contraint de redire à chaque feuillet les toiles célèbres des peintres religieux, montrant tour à tour des Loyola, des Charles Borromée, des passions, des transfigurations connues, Brentel s'avise, au folio 12 et au folio 24, de montrer besogne de sa façon. Au folio 12, c'est le marquis de Bade, lui-même, qu'il a peint en grand costume de guerre, agenouillé devant la croix, ayant derrière lui je ne sais quelle ville de fantaisie campée sur des collines bleues, pointant de ses tours et de ses églises l'horizon lointain des forêts et des plaines. Un rien que cette page, grande à peine comme un feuillet d'in-octavo, et pourtant un chef-d'œuvre impérissable, une rivalité presque des travaux pareils de

1. Bibl. Nat., ms. fr. 7857, *Officiers de Gaston d'Orléans*.
2. Bibl. Nat., manuscrit latin 10568 (Réserve).

Fouquet, la plus définitive miniature que nous ait transmise le XVIIe siècle. Dans ce portrait, Brentel faisait sûrement de soi, il n'eût jamais pu détailler d'après autrui une physionomie à ce point. Le marquis de Bade tourné vers le spectateur, posant à la façon des vieux donateurs flamands, a été surpris dans ses moindres expressions, dans tous ses jeux de physionomie, ses gestes et ses allures. Au folio 24, c'est la marquise, sa femme, habillée en sainte Barbe, foulant aux pieds un sbire oriental, conservant dans son hiératisme de convention ses grosses joues d'Allemande, sa coiffure à bouffons, si incroyablement sincère aussi, et si étonnante! En regard de ce que faisaient les nôtres à l'époque, Brentel apparaît tout à coup et se révèle comme le dernier survivant de la grande école miniaturiste des XVe et XVIe siècles, je disais l'égal de Fouquet, je pourrais tout aussi bien dire l'égal des deux Clouet, avec peut-être en plus un ragoût de mièvrerie coquette et joyeuse que ceux-là n'avaient point connue. Sous son impulsion le portrait-miniature jette un éclat inattendu parmi le fatras un peu alourdi de ses confrères. Même lorsqu'à la fin d'un autre manuscrit [1] il met sa propre effigie en manière de signature, il apparaît comme un François Clouet vieilli, un ancêtre parlant une langue désapprise, parce qu'il s'est contenté tout bonnement de peindre un visage de vieillard robuste, sans attributs et sans allégories.

Que donnent nos artistes spéciaux dans le même temps? Des Marie de Médicis, des Anne d'Autriche empruntées à des peintures, très maladroitement copiées, écrasées d'attributs bizarres; des familles royales microscopiques, groupées sottement, comme cette petite miniature de la collection Thiers au Louvre, où le peintre s'est ingénié à loger 10 personnes dans un vélin large comme la paume de la main; des Louis XIII aussi, dont on a peine à retrouver les traits, redites de redites, copies de copies, choses fades, grossièrement coloriées, calquées sans esprit, amplifiées de contre-sens oiseux et puérils. Les vrais portraitistes ont franchement abandonné la miniature; ils sont, ou des maîtres classés et officiels, et ils sont tout entiers à la peinture, ou des moindres, et ils dessinent des crayons ou gravent au burin. Les miniaturistes sont au dernier échelon qui copient les uns et les autres.

On cite cependant Louis Duguernier parmi ces derniers, non pour le portrait, il faut dire, mais pour ses copies sur vélin, ses petits

1. Bibl. Nat., manuscrit latin 10567, dernier fol. (Réserve.)

tableaux à la gouache écoulés dans les églises ou chez les particuliers. Duguernier est le fils d'un miniaturiste célèbre du XVIe siècle, contemporain de François Clouet, et qui avait autrefois peint pour le duc



J.-J. OLIER, FONDATEUR DE SAINT-SULPICE, MINIATURE DE STRÉSOR.

(D'après la gravure de Boulanger.)

de Guise une paire d'heures avec les dames de la cour en saintes. On riait du jeu de mots misérable, mais on disait grand bien du livre qui devait pour une bonne part rappeler celui de Brentel, dont nous venons de parler. Il semble que dans le royaume des aveugles Louis

Duguernier, son fils, ait été roi; on l'admit à l'Académie en même temps que Philippe de Champagne, il eut ses admirateurs, et Samuel Bernard, son élève, nous a transmis de lui un portrait où le *peintre en mignature* parodie les poses de de Champagne, son bon confrère.

Portraitiste, Louis Duguernier l'était à des moments perdus, pour l'amitié de quelques provinciaux inconnus, témoin ce Tristan Lhermite, gentilhomme de La Marche, que Daret a gravé (1648). Mais la raison qui avait attiré Samuel Bernard chez lui, Mariette l'assure, c'était moins l'envie d'apprendre le portrait que non pas de se faire la main aux copies de tableaux sur vélin. On donne d'ailleurs à Louis Duguernier d'autres aptitudes; on croit que l'émail employé depuis par Petitot lui servait à de petites œuvres destinées aux orfèvres. C'était au fond un médiocre, un terre à terre, habile probablement à traduire en petit les grandes toiles, à profiter d'une mode et à tirer gain de la besogne des autres.

La passion des fleurs, les travaux du Muséum d'histoire naturelle confiés à des miniaturistes, achevèrent de détourner les artistes de la portraiture. Nicolas Robert, successeur de Daniel Rabel dans la botanique, la flore et l'entomologie, mit au plus haut cette spécialité jolie, la seule qui laissât aux peintres sur vélin un peu d'initiative et de personnalité. Sans doute Nicolas Robert devait au roi de mettre son effigie en frontispice des albums ; il était d'usage que le maître apparût en tous lieux dans les œuvres patronnées par lui ; mais tout officiel qu'il fût à cette heure, Robert ne pouvait espérer une pose royale que tout au plus Lebrun ou Mignard obtenaient à leur envie. Il fit alors ce que faisaient tous ses confrères, il copia; Lebrun venait de terminer (1662) un portrait du roi, Antoine Masson allait le traduire par la gravure, un autre graveur, Van Schuppen, attendait son tour; ce fut, dans l'intervalle, Robert qui en dessina la première redite en tête de son livre, une miniature un peu gauche, un peu banale, dépouillée de tout intérêt; c'est elle que M. Stein a jointe à l'article dont nous avons parlé ci-devant.

A travers les incohérences, quelques rares peintres continuaient le portrait-miniature; mais combien rivés à de sévères et peu glorieuses besognes! Henri Strésor, venu d'Allemagne dans les premières années du siècle, nommé trois fois dans les vers macaroniques de l'abbé de Marolles, s'était créé une clientèle de prêtres et d'évêques peu généreux qui ne valait point à beaucoup près celle des aimables dames ou des gentilshommes huppés de la cour. Faute de ces protecteurs enviés, Strésor avait peint de tout son scrupule d'Allemand,







PORTRAITS D'ENFANTS

PEINTS EN MINIATURE PAR HONORÉ FRAGONARD

(Collection de M. Edouard André)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A Clément Paris. Hél. Schwartzweber.

avec une sécheresse précieuse, le portrait de M. Olier, fondateur de Saint-Sulpice, dont M. le président de Montégut a bien voulu me confier l'original ces années dernières. Le portrait d'Olier a été gravé par Pitau, par Boulanger et par d'autres; il ne valait ni mieux ni pis que nombre d'effigies de ces temps, aujourd'hui classées et célèbres. Il avait fait en outre Jean de Launoy, docteur de la faculté de Paris, gravé par Habert; Joseph de Margarit de Birre, marquis d'Aguilar, gouverneur de Catalogne, un hidalgo aux moustaches retroussées, vraisemblablement commandé au peintre par le graveur Montcornet pour sa galerie de personnages célèbres ; Jacques d'Adhémar de Monteil, évêque de Saint-Paul-Trois-Châteaux en 1643. Je ne nomme que ceux dont les burinistes nous ont gardé le souvenir, mais Strésor ne s'en était point tenu à une production aussi pauvre. De même que Corneille de Lyon, Strésor avait une fille, et cette fille avait embrassé la carrière paternelle. Il fallait donc que les profits, si peu gros qu'ils fussent, permissent à tout le moins de vivre doucement. Anne-Marie Strésor avait d'ailleurs connu les débuts heureux; elle avait copié, d'après une toile officielle et sur un vélin à peine « gros comme la tête d'une broquette », la minable et disgracieuse figure de Mme la Dauphine, Anne-Marie de Bavière. L'essai avait plu au roi (ce qui ne serait pas une preuve en faveur de la jeune artiste), et il y « donna beaucoup de louanges; il dit que la personne qui avait ce portrait devait être au rang des plus habiles ».

Ce mot fit énormement pour la carrière d'Anne-Marie Strésor; à peine âgée de 26 ans, elle fut admise à l'Académie royale de peinture (1676) aux côtés de Sophie Chéron, des deux sœurs Boulogne et de Catherine Duchemin. Malheureusement elle tourna de court, comme on dit, et versa dans la piété. A dix ans de là, le 19 mai 1687, elle entra en religion, oubliant les coquetteries passées, méprisant son art de portraitiste qu'elle transforma vite en une autre manière falote, jusqu'à se condamner à la peinture de canons d'autel, à la copie de tableaux pieux sur vélin toujours, dont elle acquit le renom de très sainte fille à défaut d'autre [1].

Il se faut donc faire une raison et, dans le classement des miniatures-portraits du XVIIe siècle, se garder d'enthousiasme. Toutes les œuvres de ce genre conservées au Louvre dans la collection française des dessins, dans la collection Lenoir, dans la collection Thiers, sont

1. C'est elle qui avait copié pour le roi en 1680 la famille de Darius d'après Lebrun; seulement le scribe des comptes la nomme Mlle Chasteau. Il faut lire Cetrésor (sic) cf. Guiffrey, *Comptes des Bâtiments*. *Chasteau* à la table.

transcrites de tableaux et parfois de gravures. Le Philippe d'Orléans (nº 1454) provenant de M. Thiers, la Julie d'Angennes de Lenoir (nº 315), le comte d'Harcourt (?) (nº 275) ont cette origine. Les œuvres sur nature, probables ou possibles, sont bien plutôt les portraits d'inconnus, de particuliers, de seigneurs très minces qui ne marchandaient point une pose à leur artiste. Lorsque Jean Cotelle, miniaturiste honorable, membre de l'Académie, portraiture la princesse de Rohan pour un recueil de plafonds gravés, il adapte quelque crayon de Mellan ou de Michel Lasne; s'il représente au contraire la très inconnue Catherine Touchellée, femme en premières noces de M. Clément, et en secondes de M. L. Riche, conseiller du Roi (1667), il a tenu son modèle sous ses yeux, il l'a pu étudier, et en a fait une œuvre personnelle. Il a tout ainsi dessiné sur nature, à Rome en 1670, Sévin, peintre de Tours, dans une attitude singulière et peu ordinaire; mais Cotelle est un décorateur au moins autant qu'un portraitiste : Sévin est enguirlandé d'un entourage savant rappelant ses propres travaux; il pesait à ces gens de rester simples.

Toutefois, les portraits de ces personnages secondaires ne valent guère que comme témoignage d'amitié, tous les habiles les délaissaient *a priori* pour les besognes de vente courante. C'est ce qui explique la multiplicité infinie des Louis XIV, des Marie-Thérèse, des Grand Dauphin, excellents, médiocres ou pitoyables, courant les collections modernes. Dans le nombre je n'en voudrais pas citer deux seulement qui parussent sincères et pris sur le vif. D'ordinaire les miniaturistes jouent de l'allégorie avec ces puissants du monde. Silvain Bonnet compose-t-il un tableau des rois de France pour la Bibliothèque royale [1], il place le roi, le dauphin et les trois jeunes princes en costumes héroïques parmi les trophées d'un Olympe splendide. Desmarest fait sa cour à Mme de Maintenon qu'il représente en déesse ailée, portant un médaillon du roi, et cependant affublée de sa hautaine coiffure de duègne [2]. Jacques Bailly préfère enluminer les carrousels fameux de Chauveau, que non pas s'abîmer en la composition de miniatures originales absolument dédaignées pour le quart d'heure. Un Bernois, Joseph Werner, qui fut l'organisateur et le premier directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts

1. Ces deux tableaux sont exposés dans la salle de réserve du Cabinet des estampes.

2. Cette allégorie a été gravée par Loisel et Edelinck pour les tableaux des gestes du Roi par Reine de Beaulieu. Certains prétendent que le portrait est celui de Reine de Beaulieu elle-même.



CATHERINE TOUCHELLÉE FEMME DE L. RICHE, MINIATURE DE JEAN COTELLE.

D'après la gravure de Roullet.)

à Berlin, en 1695, tente chez nous quelques portraits, mais revient toujours à l'allégorie. Feuilletez les comptes des bâtiments publiés par M. Guiffrey, vous n'y verrez que des spécialistes peintres sur vélin occupés aux fleurs du Muséum, à la reproduction de tableaux, tels Clément, Kender ou Versellin; qu'ils tentent un portrait célèbre, ils s'adressent à Lebrun ou à Mignard sans plus de façons.

*
* *

On nommera Petitot comme une exception, et l'on aura grand tort, parce que ce grand artiste fut plus que tout autre un transcripteur, un copiste, un adaptateur. Dans un article sur la miniature au xvii[e] siècle, il est bien difficile de ne pas nommer au moins Petitot, encore que son procédé spécial ne tienne que d'assez loin à la peinture sur vélin. Petitot a fait du portrait-miniature, assure-t-on, et strictement il est présumable qu'avant de manier l'émail il s'était exercé la main aux minuscules effigies dans un genre moins aléatoire et moins quinteux. Mais ce serait s'exagérer beaucoup ses mérites que de le comparer aux Clouet, peintres d'après le vif, copistes de leurs propres crayons, artistes originaux et définitifs pour tout dire. De tant de choses charmantes dues à Petitot, de ces bijoux d'effigies, ou effigies de bijoux, terme plus juste, aujourd'hui classés dans nos musées et dans nos collections particulières, pas une seule n'a été inventée ni créée par lui. Toute sa gloire, laquelle n'est point si négligeable, consiste à mettre de l'esprit dans une parodie, à adapter finement, on pourrait même ajouter avec malice, les intentions d'autrui. Imaginez Petitot au xvi[e] siècle, il fût mort de misère; au xvii[e] il rencontra Van Dyck, Mignard, Champagne et Lebrun, et son renom est universel.

M. Henri Bordier nous a dit sa très véridique histoire, en tête du livre publié par Blaisot[1]; Mariette en avait esquissé les lignes principales dans son Abécédaire. Il ressort de ces notes que Petitot était parti dans la vie artistique à la façon des émailleurs orfèvres du xvi[e] siècle, Dujardin ou Érondelle par exemple. Toute son ambition se bornait à la décoration émaillée des boîtes à bijoux, des cadres ou des bracelets, sans plus d'espoir, lorsque à peine âgé de vingt ans (aux environs de 1627) il s'en fut à Londres. Ici une légende, les

1. *Les émaux de Petitot du Musée impérial du Louvre; Portraits gravés au burin par M. L. Ceroni.* Paris, Blaisot, 1862, 2 vol. in-4°.



PAUL-PIERRE SÉVIN, MINIATURISTE ET ENLUMINEUR.

(Miniature de Jean Cotelle gravée par Claude Vermeulen.)

artistes arrivés ont tous la leur. Un jour Charles Ier, ayant remarqué des rinceaux d'ornements sur émail que lui fournissait son orfèvre ordinaire, s'avisa que de petits portraits conçus dans ce ton conviendraient merveilleusement à l'ornementation des colliers ou des bracelets. Il souhaita que le praticien tentât l'aventure, et il lui en commanda un. Le portrait achevé, Charles Ier le voulut aussitôt montrer à Van Dyck qui en pensa beaucoup de bien et assura qu'en guidant l'orfèvre dans ses besognes on obtiendrait des résultats extraordinaires. Qui donc avait peint le portrait? L'orfèvre dut avouer le nom d'un de ses élèves, Jean Petitot, né à Genève.

La bonne fée qui avait pris le jeune homme par la main ne s'en tint pas là. Jean Petitot fut accueilli par l'illustre maître flamand, et comme tout s'enchaîne dans les contes, il se rencontra que Théodore Mayerne, chimiste genevois, lui procura des couleurs vitrifiables nouvelles grâce auxquelles Petitot put obtenir des tons chauds, des demi-teintes précieuses, inaltérables, brillantes, qui faisaient auprès des miniatures l'opposition de l'or en regard du plomb. De plus, et pour surcroît de réussite, ces objets menus résistants comme le métal s'enchaînaient partout, se pouvaient porter sans crainte de la lumière, formaient des châtons joyeux aux bagues les plus petites. Malheureusement, la technique spéciale et compliquée de l'art d'émaillerie, l'obligation de cuire jusqu'à huit ou neuf fois la même pièce ensuite de la peinture, empêchaient l'originalité, l'imprévu dans le travail. Petitot ne se risqua jamais à faire poser, et d'ailleurs lui en eût-on su gré? Pendant son séjour en Angleterre il eut assez à faire de publier et republier Van Dyck, le leader des élégances, le souverain arbitre des goûts britanniques; il eut cette abnégation de se condamner à ces redites, faute peut-être d'audace et de personnalité, mais bien plutôt encore faute de se pouvoir imposer. Copiste certes, inventeur non pas!

Lorsqu'après la mort tragique du roi Charles Ier, Petitot se décida à venir en France, il ne changea rien à ses habitudes, le pli était irrévocablement pris. En l'absence de Van Dyck il exploita Champagne, ou Mignard, ou Lebrun, attaché de préférence à leurs portraits célèbres, à ceux dont la réputation forçait la main aux acquéreurs courtisans. La belle comtesse d'Olonne empruntée à Mignard avait été une des premières; il fit ainsi Louis XIV à tous les âges, Anne d'Autriche, Richelieu, Mazarin, une foule de personnes, alors bien en cour, dont par misère les noms se sont perdus pour nous. Et qu'on ne croie pas les avoir retrouvés dans le livre publié par Blaisot;

la fantaisie la plus inattendue a baptisé toutes ces figures, au hasard parfois, souvent avec une préméditation pieuse mais trop risquée. On a en outre voulu faire honneur à Petitot de deux ou trois miniatures sur vélin que leur extrême finesse et leur habileté précieuse ont mises en dehors des autres, Marie-Thérèse et Colbert, dit-on; ceci est possible, vraisemblable même, car, je le disais tout à l'heure, Petitot avait miniaturé avant d'émailler; qui peut le plus peut le moins. Le point délicat serait de démontrer l'originalité incontestable de ces portraits, ce qu'on n'a su faire encore [1].

Une preuve morale contre, c'est que les graveurs contemporains de Petitot ne le traduisirent pas. Ils s'attaquaient de préférence au modèle qui avait servi à l'émailleur. Il faut arriver à la fin du XVIIIe siècle, à Choffard, pour retrouver un Petitot gravé; c'est le portrait de La Rochefoucauld dont la première idée sur toile, vraisemblablement perdue alors, revivait dans le très médiocre émail du Genevois.

On s'étonne pour l'instant qu'après un succès de plusieurs années à la cour de France, il reste chez nous si peu de ces choses jolies, résistantes, faites pour défier la mauvaise fortune ordinaire aux arts de portraiture. Voilà qui va sembler étrange, mais j'imagine que simplement exécutés sur vélin les travaux de Petitot fussent demeurés en plus grand nombre. La raison en est banale. Petitot appliquait son émail sur une légère plaque d'or, et cet or a tenté la cupidité des rustres. On a fondu les émaux du malheureux artiste comme de nos jours encore certains bronziers jettent au creuset les médailles du Pisan ou d'autres. Ceux qui ont survécu étaient dans nos Musées, et sans doute ne devaient pas être les moindres de l'œuvre. Quoi qu'il en soit, si l'on s'étonne de quelque chose en l'espèce, ce doit être moins du petit nombre d'objets sauvés, que bien au contraire de leur relative quantité. C'est une consolation dont les philosophes satisfont leur peine.

HENRI BOUCHOT.

(La suite prochainement.)

1. Voir dans le livre d'heures de Catherine de Médicis au Louvre (Musée de la Renaissance, n° 978) les portraits rapportés de César de Vendôme, de sa femme Françoise de Mercœur et du duc de Beaufort exécutés dans la manière de Petitot à l'aquarelle sur vélin.

LES MUSÉES

ET

LES PUBLICATIONS RELATIVES A L'HISTOIRE DE L'ART

EN HOLLANDE



GRACE aux progrès de la critique et à la vogue croissante des œuvres de ses maîtres, l'École hollandaise, autrefois méconnue, est aujourd'hui en pleine lumière. Plusieurs fois déjà je me suis attaché à tenir les lecteurs de la *Gazette* au courant des publications les plus importantes relatives à cette École et l'activité féconde que j'avais eu l'occasion de constater à cet égard, loin de s'être ralentie en ces dernières années, a plutôt augmenté.

Aux temps les plus glorieux de son histoire, le mouvement de l'art en Hollande s'était plus particulièrement développé dans les grandes villes comme Amsterdam, Harlem et La Haye. Il n'y fut jamais cependant concentré d'une manière exclusive. A côté de ces villes, d'autres moins en vue ont eu tour à tour leur période d'éclat et de prospérité artistique, comme Dordrecht, Rotterdam, Alkmar, Enkhuyzen, Deventer, Zwolle, Gouda, Utrech, Delft, Leyde, Middelbourg et bien d'autres encore. C'est à recueillir les témoignages de ce passé glorieux dans chacune d'elles et les œuvres remarquables des artistes ou des industriels qui y ont vécu que depuis quelque temps les municipalités se sont appliquées avec une louable émulation. Sans doute, parmi les collections créées à cet effet dans ces divers centres, bien des productions médiocres et sans grande valeur esthétique ont pu se glisser. Mais sans même parler

du sentiment de patriotisme très respectable dont s'inspiraient les promoteurs de semblables entreprises, que de révélations nouvelles leurs efforts nous ont values! En mettant sous les yeux de leurs concitoyens ces souvenirs vivants de leur passé, ils provoquaient chez eux le désir bien légitime d'en relever ou d'en soutenir dignement l'honneur. Le plus souvent, d'ailleurs, le local choisi pour recueillir les épaves des anciennes splendeurs de la cité était lui-même un des monuments de son histoire : un hôtel de ville, un *doelen*, un hospice, ou une église abandonnée, qui, appropriés à peu de frais, servaient de cadre pittoresque aux objets qu'on y voulait exposer. Avec le temps et la suite, ces petites collections locales ont pris tournure. Aidés par les crédits d'abord bien modestes qui leur étaient alloués et se sentant peu à peu soutenus par l'opinion, les conservateurs improvisés de ces musées municipaux ont mieux compris la tâche qu'ils avaient à remplir. Ils ont su grouper autour d'eux les hommes de bonne volonté dont ils faisaient leurs collaborateurs, et comme la générosité est contagieuse, avec quelques achats, des dons et des legs de plus en plus nombreux sont venus grossir ces collections dont plusieurs sont maintenant arrangées avec goût, bien tenues, aussi intéressantes pour les habitants des villes qui les possèdent que pour les étrangers de passage qui les visitent.

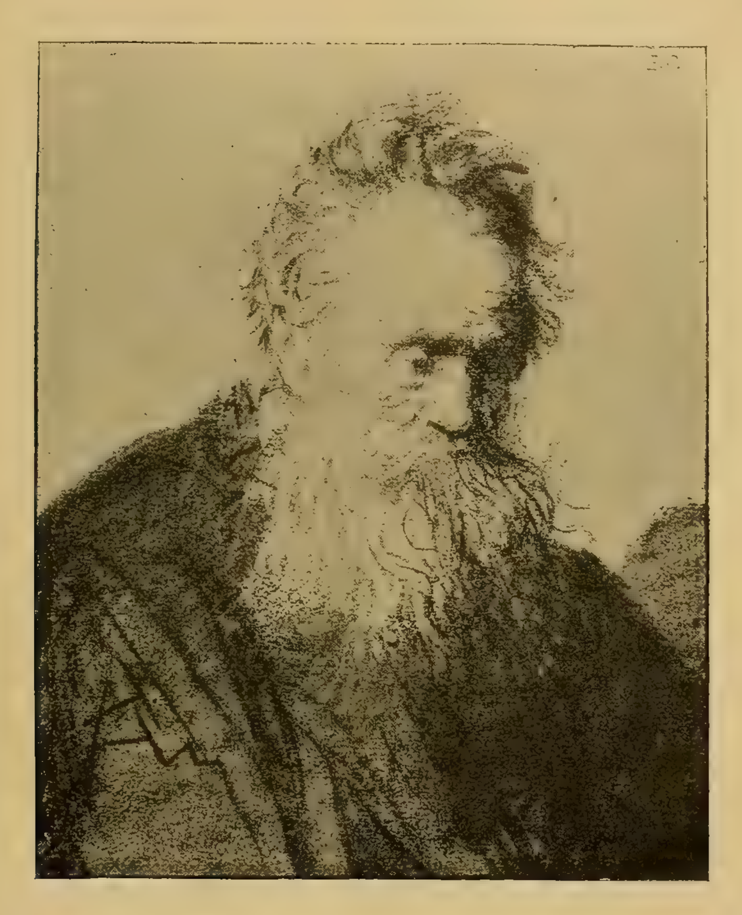
Avec le renchérissement progressif des objets d'art, les occasions d'acheter des œuvres de premier ordre sont, il est vrai, devenues de plus en plus rares, surtout pour celles de ces collections qui ne disposent que de revenus insuffisants. Quand ces occasions se présentent pour les mieux pourvues, il arrive aussi que l'épuisement de leurs ressources ne leur permet pas de lutter, sous le feu des enchères, avec des amateurs décidés à pousser à des prix très élevés les œuvres qu'ils convoitent. C'est en vue de faire rentrer dans leur pays ou d'y retenir les chefs-d'œuvre de leurs peintres que plusieurs Hollandais, amis des arts, mûs par un sentiment bien naturel de générosité, ont formé entre eux la *Société Rembrandt* qui, plusieurs fois déjà, au moyen d'avances faites sans aucun intérêt à l'administration, ou même à titre de dons, a pu conserver au Musée d'Amsterdam des tableaux qui, sans elle, seraient allés à l'étranger. Tout récemment encore, connaissant la pénurie de la caisse du Ryksmuseum, cette association est intervenue de la manière la plus efficace dans la vente de la collection peu nombreuse, mais choisie, de Mme Meschert van Vollenhoven où quatre tableaux lui ont été adjugés : une *Marine* d'Everdingen, d'un effet très dramatique, avec des nuages sombres

sur un ciel blafard, la mer de Harlem couverte de barques penchées par le vent, et au loin la silhouette de la ville dominée par le clocher de Saint-Bavon; un *Intérieur d'église* de Houckgeest; le *Cheval blanc* de Ph. Wouwerman, et enfin, de Vermeer de Delft, le *Message,* une jeune femme — vêtue d'un caraco bordé d'hermine et d'une robe jaune, — jouant de la guitare et à laquelle sa femme de chambre — casaque grise et jupe bleue — vient d'apporter une lettre, composition un peu vide et d'un arrangement assez bizarre, mais aussi remarquable par la justesse du clair-obscur que par le charme du coloris et qui, disputée chaudement par des amateurs anglais, atteignit le prix de 41,000 florins. Ajoutons d'ailleurs que Mme Meschert a légué directement à la ville d'Amsterdam: un *Paysage* de Ruysdael, le *Déjeuner dans la cuisine* de G. Metsu, des *Fleurs* de van Huysum, un *Intérieur d'étable* de G. Camphuysen et des *Paysans* de C. Dusart.

Outre ces remarquables peintures, le Ryksmuseum en ces derniers temps s'est enrichi d'œuvres de premier ordre, comme l'admirable *Vieille en prières* de Nicolaes Maes, exposée autrefois à *Félix Meritis;* un *Portrait de Barclay* par Frans Hals, provenant de l'Université, deux *Portraits d'enfants* de 1623 par Th. de Keyser, et deux portraits de grandeur naturelle, peints en 1635 par Frans Hals, celui de Lucas de Clerq et de sa femme, légués par la famille de Clerq. Dans la liste assez longue de tableaux récemment entrés au Ryksmuseum et qui présentent surtout un intérêt historique, nous relevons : deux petits paysages d'A. Aertsen, une *Fête de paysans* de P. de Bloot, une *Nature morte* de C. Brisé, des *Fleurs* d'A. Boschaert (1619), une *Nature morte* de J. de Claeu, un *Paysage* de Doomer, des *Joueurs de tric-trac* de Duyster, des *Poissons* de Vonck, des Paysans à l'Auberge d'A. Diepraem, ouvrage excellent de ce maître rare, et enfin un très curieux *Paysage* de 1635 par Stalpaert, dans le genre d'Esaias van de Velde et d'H. Seghers, donné par M. A. Bredius.

M. A. Bredius, dont bien souvent déjà nous avons entretenu nos lecteurs, reste l'âme de tout ce mouvement et paie lui-même d'exemple, soit qu'il fasse présent aux Musées d'Amsterdam et de La Haye d'œuvres de maîtres qui n'y étaient pas encore représentés, soit qu'il achète pour lui-même des ouvrages de Rembrandt, tels que le *Portrait de Saskia*, celui du frère du maître, ou celui du vieil Harmen van Ryn qu'il vient d'acquérir à Paris de M. Zorn, le peintre bien connu. Ce sont là des achats faits pour des sommes respectables et à beaux deniers comptants. Même aujourd'hui pourtant, quiconque aime à fureter et à suivre les ventes peut profiter

parfois de hasards imprévus et trouver pour un prix minime des œuvres intéressantes. Ainsi, comme pour compléter à point nommé sa collection des portraits de la famille de Rembrandt, M. Bredius, il y a deux ans, en vente publique à Rotterdam, devenait, pour moins



BUSTE D'HOMME AGÉ, PAR REMBRANDT.

(Dessin à la sanguine du Musée du Louvre[1].)

de 100 francs, possesseur d'un charmant petit portrait de la mère de Rembrandt, peint vers 1628. Assurément de pareilles occasions sont rares; mais elles se présentent encore plus souvent qu'on ne pour-

1. Les dessins que nous donnons ici ont été reproduits, avec la gracieuse autorisation des éditeurs, d'après les magnifiques héliogravures en fac-similé des *Dessins de Rembrandt*, publiées sous la direction de M. Lippmann en 4 vol. in-folio. (N. D. L. R.)

rait le supposer. A Paris même, au mois de mai dernier, à la vente de la collection Hulot, M. Warneck se rendait acquéreur, au prix de 180 francs, d'un petit tableau de Rembrandt, une reproduction légèrement modifiée de la *Diane* gravée par lui vers 1631, et qui a été peinte également vers cette époque.

Faute de connaître la manière du maître à ses débuts, manière dont nous n'avons presque aucun spécimen en France, bien des fois nous avons rencontré des incrédules pour des tableaux de cette période, dont l'authenticité était cependant indiscutable. A ce propos, nous ne pouvons qu'applaudir aux deux acquisitions récemment faites par M. Édouard André d'ouvrages de ce genre. Il est certain que comparées à l'admirable *Portrait de Tholinxe* — un des chefs-d'œuvre de cette belle galerie — ces deux peintures sont bien loin de l'exécution magistrale qui caractérise si puissamment la pleine maturité de l'artiste. Mais au point de vue du développement de son talent, les *Pèlerins d'Emmaüs* (de l'ancienne collection Leroy d'Étioles) nous offrent la première pensée d'un sujet auquel Rembrandt devait plus d'une fois revenir avant de lui donner l'expression si pathétique de notre tableau du Louvre, et quant au *Portrait de Saskia*, daté de 1632 et qui provient de la vente de M. Haro[1], c'est aussi le premier qu'il ait peint de celle qui l'année d'après devait devenir son épouse. Elle y est représentée en toilette d'apparat, tandis que dans un autre portrait daté de la même année, au Musée de Stockholm, la jeune fille était déjà entrée plus avant dans l'intimité du maître puisqu'elle porte sur ses épaules uu manteau à passementerie d'or qui faisait partie de la garde-robe de Rembrandt.

Les catalogues des collections hollandaises ont été aussi, en ces dernières années, l'objet de publications excellentes. En attendant le Catalogue officiel du Ryksmuseum, naturellement confié aux soins du directeur, M. Obreen, M. Bredius ne cesse pas d'améliorer les éditions successives du catalogue français qu'il a fait paraître. C'est à lui également qu'est due une nouvelle édition française du Catalogue du Musée de La Haye, dont il est le conservateur. Avec ses nombreux renseignements et les reproductions de signatures et mono-

1. Il me sera permis à ce sujet de protester contre une note du catalogue de cette vente, note qui, renvoyant à un livre de moi qui n'a pas encore paru, semble me porter garant de l'authenticité d'une autre peinture de Rembrandt que je ne connais nullement et qui, à en juger par le prix qu'elle avait atteint aux enchères, ne devait pas avoir grande valeur.

grammes, l'ancien catalogue du Mauritshuis rédigé par M. de Stuers, a pu être, pendant longtemps, cité comme un modèle. Mais outre les découvertes récentes et les changements d'attributions amenés par les progrès de la critique, les accroissements de ce musée rendaient nécessaire la publication de ce catalogue provisoire que suivra de près, nous l'espérons, un travail plus complet, accompagné également de fac-similés des signatures et monogrammes.

A Rotterdam, au Musée Boymans, M. Haverkorn van Ryswyk rivalise de zèle avec M. Bredius. Lui aussi est un conservateur modèle, qui prend à cœur ses fonctions. Grâce aux dons et aux acquisitions qu'il a provoqués, les vides causés par le terrible incendie du 16 février 1864 se comblent peu à peu. Par ses achats intelligents, M. Haverkorn se préoccupe surtout d'introduire dans la collection dont il est le directeur, des œuvres de tous les artistes qui sont nés ou qui ont vécu à Rotterdam. A ce titre, nous devons mentionner parmi les accroissements de ces deux dernières années : l'*Incendie d'un village*, par Adam Luisz de Colonia; la *Nuit de Noël*, de son petit-fils Adam de Colonia; *Loth et ses filles*, de Pieter Duifhuyzen; une *Marine*, de Bellevois; une autre, l'*Embouchure de la Meuse*, de J. Porcellis; une troisième enfin, d'Ab. van Beyeren, le célèbre peintre de poissons, achetée 1,110 florins à Cologne en 1892 et qui avait autrefois figuré à la vente Beurnonville (1881) sous le nom d'Everdingen. M. Haverkorn est en même temps un érudit et nous aurons occasion de reparler de lui tout à l'heure, mais l'excellente édition française du Catalogue du Musée Boymans qu'il vient de publier (1892), suffirait à le prouver par la sûreté et l'abondance des informations de cette consciencieuse étude. Nous devons enfin noter parmi les tableaux entrés depuis peu au Musée municipal de Harlem : une *Nature morte* de P. Claesz de 1645, un *Intérieur* de 1635 par Johannes Hals, et une excellente acquisition faite à la vente Merlo, à Cologne, l'*Intérieur de l'église Saint-Bavon* peint par J. Berckheyde en 1668.

En même temps que nous avons à signaler ces accroissements des collections hollandaises et la publication de ces nouveaux Catalogues, nous ne craignons pas d'affirmer que les études critiques témoignent d'une activité tout aussi louable, couronnée d'un succès au moins égal. Avant d'énumérer brièvement ici les découvertes les plus saillantes faites en Hollande, il n'est que juste de citer quelques-uns des ouvrages les plus remarquables sur l'art hollandais qui ont paru en Allemagne dans ces derniers temps. Des livres comme le *Rembrandt als Erzieher* du Dr Langbehn qui, tout spirituel qu'il soit,

ne saurait être pris pour un critique d'art, et surtout comme ce *Wer ist Rembrandt?* de M. Lautner qui mena si grand bruit l'an dernier chez nos voisins, ne doivent pas fermer nos yeux sur des travaux sérieux comme ceux que M. le Dr Bode a consacrés au Musée de Berlin et aux petites collections de l'Allemagne, ou comme ce beau Recueil des Dessins de Rembrandt, publié sous la direction de M. le Dr Lippmann et qui vient d'être terminé. Dans la dernière livraison qui a paru il y a quelques mois, la France occupe une place considérable avec des reproductions de dessins empruntés au Musée du Louvre et à la riche collection de M. Léon Bonnat. Nous n'avons pas à insister sur l'intérêt de ces reproductions qui, pour un prix minime, mettent à la disposition du public des fac-similés irréprochables. Un travail excellent de M. Goethe, l'aimable et savant directeur du Musée de Stockholm, travail inséré dans les derniers numéros de la *Chronique*, prouverait, s'il en était besoin, quel profit on peut tirer de l'étude de ces dessins. Du rapprochement d'un croquis de Rembrandt, appartenant à la Pinacothèque de Munich, avec un tableau de la Galerie de Stockholm dont le sujet était resté ignoré jusqu'à présent, il résulte, en effet, que ce tableau, dont M. de Roever avait découvert la trace dans un *Guide d'Amsterdam*, publié en 1662, n'est que le fragment mutilé d'une composition de Rembrandt: la *Conjuration de Claudius Civilis*, exécutée en 1661 par le maître pour l'Hôtel de Ville d'Amsterdam et qui, sans doute, à raison de sa facture un peu trop sommaire, n'avait pas été acceptée par la municipalité. La toile, qui originairement mesurait une surface quatre fois plus grande, ayant été rognée, probablement pour en tirer parti, était devenue la propriété d'une famille hollandaise fixée en Suède et qui vers le milieu du siècle dernier, la léguait à l'Académie des Beaux-Arts de Stockholm.

Tandis que la publication de M. Lippmann nous faisait connaître un choix des dessins de Rembrandt dispersés à travers les principales collections de l'Europe, M. W. de Seidlitz, de son côté, nous donnait une étude remarquable sur les eaux-fortes du grand artiste. On sait qu'après avoir été acceptée autrefois, avec une confiance un peu aveugle, la liste de ces eaux-fortes, telle que l'avaient dressée Bartsch et ses prédécesseurs, était, à la suite de l'Exposition provoquée par M. Seymour-Haden à Burlington-Club, devenue l'objet de radiations très nombreuses, mais effectuées le plus souvent sans raisons suffisantes. Tout en reconnaissant, ainsi que M. Gonse le faisait ici-même, la nécessité d'une revision sérieuse à cet égard, M. Bode, avec une

grande justesse de vues, avait nettement posé les règles de ce travail [1]. C'est en procédant avec méthode à une enquête si délicate et en tenant compte de tous les éléments d'information que M. de Seidlitz a pu donner dans le *Zeitschrift für bildende Künste* une suite d'articles [2]



MANOAH EN PRIÈRE, PAR REMBRANDT.

(Dessin à la plume rehaussé de lavis de la collection Bonnat.)

qui, par le goût, la mesure et la sûreté de ses recherches, nous paraissent répondre à une exacte appréciation de tous les termes de ce difficile problème.

Avec les documents de toute sorte dont la critique d'art a vu peu à peu grossir le flot toujours montant, le nombre des livres nécessaires

1. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1er décembre 1885.

2. *Rembrandt's Radirungen*, 1892.

à ces études s'est aussi accrû dans des proportions inquiétantes. En regard de cette pléthore actuelle, les renseignements dont disposaient nos prédécesseurs étaient assez restreints. Depuis une quarantaine d'années surtout, le champ des investigations s'est singulièrement étendu. On a frappé à toutes les portes, forcé tous les tiroirs, fouillé tous les recoins. Correspondances, actes notariés, archives des villes ou des provinces, des paroisses ou des tribunaux, registres des diverses corporations, expertises de ventes, inventaires dressés par suite de liquidations ou de décès, toutes ces sources d'informations ont été mises à profit. Des documents en apparence insignifiants nous apportent à l'occasion leur part de lumière. C'est une date nouvelle, c'est la constatation de la présence d'un artiste dans une ville, c'est un jour ouvert sur ses relations de famille, de confraternité ou d'amitié, sur sa situation de fortune, sur son caractère, sur les intérêts auxquels il a été mêlé. Du rapprochement de ces menus faits et de ces dates, une suite, une trame continue se forment à la longue dont les lacunes se comblent graduellement.

Bien des assertions contenues dans les anciennes biographies se sont trouvées du même coup contredites; presque toutes réclament une vérification. Il est donc essentiel d'être fixé sur la valeur des informations qu'on peut attendre d'un auteur et c'est une œuvre éminemment utile de soumettre à une critique sévère des livres dont autrefois on acceptait sans aucun contrôle toutes les affirmations. Ce que M. H. Hymans a fait pour le *Livre des Peintres* de Van Mander, devenu grâce à lui, dans l'édition qu'il en a donnée, un instrument de travail indispensable, M. Louis Sponsel se propose de le faire pour le continuateur de Van Mander, Sandrart, dont il nous promet depuis longtemps un texte soigneusement revisé. De son côté, un jeune érudit hollandais, M. C. Hofstede de Groot, dans une thèse doctorale soutenue en Allemagne, vient de publier une étude analogue sur Houbraken, en indiquant toutes les sources d'information que son compatriote a mises à profit[1]. On a beaucoup médit d'Houbraken et cependant si l'artiste, chez lui, était médiocre, le biographe, en revanche, a rendu des services dont il est impossible de se passer. M. de Groot nous le montre consultant avec ardeur tous ses devanciers et ses contemporains : historiens, poètes, esthéticiens, collectionneurs ou marchands d'objets d'art; se tenant au courant de toutes

1. *Arnold Houbraken in seiner Bedeutung für die holländische Kunstgeschichte.* La Haye; M. Nyhoff, 1891.

les informations qu'il trouve éparses chez les biographes, comme Karel van Mander, Corn. de Bie, Sandrart, Roger de Piles, Fl. Le Comte, Félibien; chez des théoriciens, comme Ph. Angel, S. van Hoogstraten, W. Beurs et Wybrandt de Geest; ou dans les *Descriptions de villes,* comme celles d'Ampzing et de Schrevelius pour Harlem; d'Orlers et de Van Leeuwen pour Leyde; de Bleswyk pour Delft; de Balen pour Dordrecht; de Wegwyzer pour Amsterdam et de Walvis pour Gouda. Curieux de manuscrits inédits et de journaux tenus par des artistes, Houbraken noue aussi des relations avec ses confrères ou avec leur famille; il glane çà et là quelques dates portées sur des billets mortuaires, sur des gravures ou des inscriptions de tombes. Il ne néglige d'ailleurs aucune occasion de voir les œuvres elles-mêmes et mentionne avec une honnêteté scrupuleuse la provenance des détails qu'il nous fait connaître. Toutes ces indications, il est vrai, sont chez lui un peu pêle-mêle : il ouvre des parenthèses, revient sur ses pas, sans grand souci de la topographie, ni des dates, oubliant le bel ordre qu'il s'est tracé au début. Mais, comme s'il avait eu le pressentiment de sa fin prochaine, Houbraken était pressé d'écrire cet ouvrage dont l'idée lui était venue en 1715. Le premier volume ayant, en effet, paru en 1718, la publication du second en 1719 fut suivie de près par la mort de l'auteur (14 octobre 1719) et le troisième ne vit le jour que deux ans après.

La difficulté de s'y reconnaître au milieu de l'amas un peu confus de tous les documents recueillis par Houbraken obligeait ceux qui avaient besoin de recourir souvent à lui, à s'en faire eux-mêmes une édition à leur usage. Aussi, malgré les lacunes et quelques inexactitudes que présente la traduction allemande de M. A. von Wurzbach, a-t-elle obtenu un succès mérité, auquel les trois index qui l'accompagnent ont surtout contribué. Il serait fort à désirer que, préparé par ses conciencieuses études, M. de Groot publiât maintenant, à côté du texte d'Houbraken, les notes et les commentaires qui en feraient un répertoire tout à fait précieux. Au savoir et à la curiosité d'esprit de l'érudit, M. de Groot, en digne élève de M. Bredius, joint, en effet, le goût et ce sens de la bonne peinture qu'il est si rare de trouver réunis au savoir. On ne peut donc qu'applaudir au choix du gouvernement qui, sur la demande de M. Bredius, lui-même, le lui a donné pour auxiliaire à la direction du Musée de La Haye. Parmi la jeune génération, M. de Groot est un des hommes sur lesquels il est permis de fonder les plus légitimes espérances. Depuis son retour dans son pays, du reste, il a déjà été à même de les justifier et nous

n'en voudrions pas de meilleure preuve que l'article récemment inséré par lui dans *Oud-Holland* et consacré au peintre Janssens, un imitateur de Pieter de Hooch qui très souvent a été confondu avec lui. Après avoir distingué la personnalité de ce Janssens entre ses nombreux homonynes flamands ou hollandais, M. de Groot cite les rares informations qui ont trait à sa biographie. Mais si la vie de l'artiste est demeurée assez obscure, ses tableaux ont, au contraire, un cachet d'individualité très marqué et les photographies qui accompagnent cet article suffisent à le caractériser d'une manière irrécusable. Le nom de Janssens méritait bien d'être remis en lumière; il n'a cependant que peu produit et sans chercher à varier beaucoup ses sujets, il s'est borné à peindre presque toujours un même intérieur dont il avait sous la main le modèle, probablement dans son propre logis. Ce parloir dallé, avec ses hautes fenêtres, quelques chaises, un grand coffre et un miroir pendu à la muraille, Janssens ne s'est pas lassé de les copier, en modifiant à peine l'éclairage et la disposition de cet intérieur et des personnages qu'il y a placés. Mais chez lui la vérité de la lumière et l'habileté de la facture sont tels que la plupart des tableaux qui lui sont à bon droit restitués par M. de Groot avaient été jusque-là attribués à P. de Hooch; entre autres l'*Intérieur* du Staedel's-Institut de Francfort et la *Lecture* de la Pinacothèque de Munich que nous avions nous-même vantée autrefois comme un ouvrage de de Hooch. Par des assimilations judicieuses avec celles des œuvres de Janssens qui portent sa signature, M. de Groot est arrivé à porter au catalogue de cet artiste 11 tableaux qui sont certainement de lui et 7 autres qu'il considère comme très probables, et, dans un séjour qu'il vient de faire à Paris, il a pu grossir encore ce chiffre d'une peinture qui fait partie de la collection de M. le marquis d'Aoûst.

Oud-Holland, le recueil si estimé dont M. de Groot est devenu le collaborateur, est resté le centre privilégié des études concernant le passé de la Hollande. Dans le rapide dépouillement auquel nous devons nous borner, nous ne mentionnerons ici, parmi les plus récentes de ces études, que celles qui ont trait à l'histoire de l'art. M. G. H. Veth poursuit, avec sa conscience et sa pénétration habituelles, le cours de ses monographies sur les peintres de Dordrecht. Citons, entre autres, celle sur Godefroi Schalcken, l'auteur bien connu d'effets de lumière autrefois trop admirés ; celles sur Cornelis van Slingelant et sur le portraitiste Aert Schouman; enfin celle sur Jean Olis, l'auteur du remarquable *Portrait d'un géographe* entré en 1886 au Musée de La Haye. Olis était né à Gorcum vers 1610-1612

et l'on ignore la date de sa mort; mais on trouve son nom inscrit sur les registres de la Gilde de Dordrecht en 1637, 1638 et 1641. Sauf l'*Intérieur de cuisine* du Ryksmuseum et le *Portrait de femme* donné au Musée Boymans par M. Rochussen, la plupart de ses tableaux appartiennent à des collections de l'Allemagne, à Darmstadt, à Hambourg, à Gotha où l'un de ses ouvrages porte la date 1655.



LE CHRIST AVEC MARIE ET MARTHE, PAR REMBRANDT.

(Croquis à la plume, au Musée Teyler, à Harlem.)

M. Haverkorn van Ryswyk, que nous retrouvons également parmi les rédacteurs d'*Oud-Holland*, a, de son côté, fait dans les archives de précieuses découvertes sur les artistes de Rotterdam : H. van Antonissen, Frans Grebber, Emm. de Witte. Nous lui devons une notice sur un peintre d'intérieur peu connu, quoique d'un talent très réel, Johannes van Vucht. Le Musée de Metz possède de lui un tableau signé, d'une facture correcte, d'une touche très précise mais un peu sèche, que bien souvent autrefois j'avais eu l'occasion d'examiner, sans parvenir jamais à me renseigner sur son auteur,

les catalogues et les dictionnaires étant muets sur son compte. D'après les documents publiés par M. Haverkorn, van Vucht serait né vers 1603 à Rotterdam, où il se mariait le 8 février 1624, à la Grande Église, avec une jeune fille également originaire de Rotterdam et qui, peu de temps après, recevait, en héritage, de son père, une somme de 2,000 florins. Dans l'acte dressé à cet effet figure, comme témoin, un autre peintre d'architecture de cette même ville, Anthony de Lorme, qui fut son élève. Plus tard, à la suite de spéculations sur les tourbières et les tulipes, van Vucht avait été mêlé à des affaires fort embrouillées et il mourut bien jeune encore, entre le 29 juin et le 5 juillet 1637. Ses tableaux sont très rares; on n'en connaît que quatre : un au Kunsthall de Brême, un chez M. le conseiller Peltzer à Cologne, celui de Metz et, au Musée de Schwerin, un autre *Intérieur de Temple* qui me parait représenter le même monument que le tableau de Metz. Les charmantes figures qui *étoffent* ce dernier, — une dame élégamment vêtue, avec un jeune seigneur, un page et des gens du peuple, — sont disposées avec goût et dues au pinceau spirituel d'A. Palamedes, ainsi qu'il résulte d'un acte où est cité ce tableau de Metz.

Dans une autre notice, M. Haverkorn nous communique quelques détails sur le peintre de marines, Jacob Bellevois, au sujet duquel nous n'étions jusqu'ici renseignés que par les quelques mots qu'en dit Houbraken. Il était né à Rotterdam probablement en 1621 et il y avait épousé le 2 août 1643 la fille d'un peintre nommé Hendrick Uythœck. Devenu veuf au mois de novembre 1652, Bellevois s'était remarié quatre ans après. Plus tard, en 1681, nous le trouvons à Gouda, puis à Hambourg; mais en 1676 il était de retour à Rotterdam où il mourut du 13 au 20 septembre de cette même année. Ses tableaux, assez rares, rappellent un peu ceux de Simon de Vlieger, mais avec moins de finesse. Enfin, avec les monographies de deux artistes dont la réputation est aujourd'hui encore fort au-dessous de leur mérite, Pieter de Bloot, — né dans les derniers mois de 1601 et enterré à Rotterdam le 23 novembre 1652, — l'auteur du remarquable tableau du Ryksmuseum, *le Bureau de l'avocat* daté de 1628, et W. Buytewech, en son temps l'émule d'Es. van de Velde et dont on ne connaît plus qu'une seule peinture le *Paysage*, de la collection de lord Northbrook, signé de son monogramme, M. Haverkorn consacre une notice plus importante à un artiste distingué, Simon de Vlieger, dont il vient tout récemment d'acquérir, pour le Musée Boymans, un *Paysage avec animaux* provenant de la vente Hulot (mai 1892). Ce

maître, au coloris si délicat et si finement nuancé dans ses harmonies grisâtres, appartenait à une famille originaire de la ville de Rotterdam où son père était mort vers 1633-1634. Il y était né et s'y était aussi marié au mois de janvier 1628; mais dès le 18 octobre 1634, nous le voyons inscrit sur les listes de la Gilde de Saint-Luc à Delft où il ne demeura d'ailleurs que peu de temps, car le 30 juillet 1638, il est porté dans l'acte d'achat d'une maison, comme domicilié à Amsterdam; et le 5 février 1643 il y avait acquis le droit de bourgeoisie. On ne l'avait cependant pas oublié dans sa ville natale, car, en 1645, le 7 janvier, il y recevait de la fabrique de l'église Saint-Laurent une somme de 2,000 florins pour des peintures exécutées sur les volets de l'orgue. Les sujets étaient empruntés à l'histoire de David; il n'y a pas trop lieu de s'en étonner, car de Vlieger n'était pas seulement un peintre de marines, et en 1638 il dessinait les planches gravées par Pieter Nolpe pour la publication relative à l'Entrée de Marie de Médicis à Amsterdam. Nous voyons qu'on lui confia aussi d'autres travaux importants et qui pourraient paraître encore moins de sa compétence, notamment des vitraux destinés à la façade méridionale de la Nieuwekerk pour lesquels il touchait une somme de 6,250 florins. Mais, on le sait, à raison du prix peu élevé des tableaux en Hollande à cette époque, les peintres étaient obligés d'accepter toutes les tâches afin de pouvoir vivre et entretenir leur famille.

A côté des publications de M. Haverkorn, une notice de M. C. Alhard von Drach nous fait connaître plusieurs lettres d'un collectionneur hollandais, Antoine Rutgers, adressées au landgrave de Hesse, Wilhelm VIII, le fondateur de la Galerie de Cassel, pour lui signaler quelques tableaux qu'il pourrait acquérir à un prix modéré. Parmi les peintures de la collection du comte de Plettenberg, qui devait être vendue le 2 avril 1738, il lui indique sous le n° 130 du catalogue, un *Maréchal de Turenne à cheval* par Rembrandt [1], œuvre qu'il trouve assez médiocre et qui, suivant lui, « ne mérite aucune attention ».

Les extraits d'une auto-biographie de C. Huygens, publiés par M. le Dr Worp de Groningue, offrent un grand intérêt et j'ai déjà parlé ailleurs [2] de cette importante découverte, à laquelle j'aurai d'ailleurs bientôt occasion de revenir. M. W. Unger nous communique, à son tour, plusieurs lettres d'artistes adressés à Huygens et qui

1. C'est le tableau appartenant à M. le comte Cowper à Panshanger.

2. *Revue des Deux-Mondes,* 1er décembre 1891.

viennent compléter la publication de M. Worp. En nous confirmant l'universalité des aptitudes de l'homme d'État hollandais, elles témoignent en même temps de l'ardeur et du goût qu'il mettait à enrichir les collections du prince Frédéric Henri et de l'aménité charmante qu'il apportait dans ses fonctions de secrétaire de ce prince.

Comme toujours, les directeurs d'*Oud-Holland* ont donné l'exemple du zèle et payé bravement de leur personne. La plupart des articles de M. de Roever ont trait, il est vrai, à l'histoire politique de son pays plutôt qu'à son passé artistique, et sortent par conséquent du cadre où nous devons nous renfermer. Nous ne saurions cependant passer sous silence la publication spéciale dans laquelle le savant archiviste d'Amsterdam a eu l'excellente idée de réunir quelques-unes de ces consciencieuses notices où il traite avec une égale compétence les sujets les plus variés, relatifs à l'administration, la topographie, l'industrie et les mœurs d'autrefois. Quant à M. Bredius, il demeure le plus ferme et le meilleur soutien des études artistiques en Hollande et, comme toujours, par le nombre et l'importance de ses découvertes personnelles, il occupe la première place dans le recueil dont il est un des directeurs. Nous lui devons la suite des notes réunies sur les peintres des Pays-Bas par Jan Sysmus, docteur de la municipalité d'Amsterdam, notes parfois inexactes, le plus souvent assez sommaires, mais dont les commentaires de M. Bredius font à l'occasion ressortir les révélations nouvelles qu'elles peuvent contenir. Le commencement d'une monographie de Jan van de Cappelle, contenue dans la première livraison de 1892, inaugure dignement pour *Oud-Holland* la dixième année de ce journal. Van de Cappelle dont la réputation a été, bien à tort suivant nous, un peu éclipsée par celle de W. van de Velde, est certainement le premier peintre de marines de la Hollande. Son exécution est plus généreuse, moins sèche que celle de son émule ; ses motifs sont aussi plus imprévus et plus variés. Mais ses œuvres sont rares sur le continent et pour l'apprécier à sa valeur, il faut le voir dans les grandes collections publiques ou privées de l'Angleterre. M. Bredius a eu la bonne fortune de découvrir dans les archives un assez grand nombre de documents qui non seulement éclairent sa vie, mais qui nous fournissent aussi de précieux renseignements sur d'autres artistes avec lesquels il s'est trouvé en relations. Van de Cappelle est né en 1624 ou 1625 ; il était fils de Franchoys van de Cappelle qui, né en 1592, mourait à l'âge de 82 ans. Il se forma probablement sans maître, mais sous l'influence positive de Simon de Vlieger, et son coloris, bien que plus savoureux,

offre avec celui de son devancier bien des affinités. S'il n'avait point fréquenté d'atelier, Van de Cappelle pouvait du moins vivre avec les



LES ANGES APPARAISSANT A JACOB, PAR REMBRANDT.

(Dessin à la plume, au Musée du Louvre.)

œuvres de ses prédécesseurs et de ses contemporains les plus célèbres. A l'encontre de la plupart de ses confrères, il jouissait, en effet, d'une fortune considérable et son père lui avait laissé en héritage un grand établissement de teinture, *A la main couronnée*, qu'il exploita lui-

même avec succès et qu'il devait à son tour léguer à ses fils, Jan et Louis. Il était lié avec un grand nombre d'artistes, notamment avec Gerbrandt van den Eeckhout et avec Rembrandt dont il possédait une grande quantité d'ouvrages. Marié avec Annetge Jansdr, il en avait eu sept enfants, et l'avoir qu'il laissa à chacun d'eux à sa mort — il fut enterré le 22 décembre 1679 — ne laissait pas d'être fort respectable pour cette époque. Dans son inventaire dressé à la date du 4 janvier 1680, nous voyons, en effet, figurer : 52,000 florins de créances et d'obligations, 27,720 florins en ducatons et 13,000 en autres monnaies; des maisons évaluées plus de 25,000 florins; la teinturerie estimée avec ses dépendances 10,000 florins, des jardins, un yacht de plaisance et ce qui nous intéresse davantage une longue liste d'objets d'art : des tableaux d'Es. van de Velde et de Simon de Vlieger avec plusieurs copies que Van de Cappelle en avait faites; d'autres de Rubens, de Jordaens, Van Dyck, Alb. Dürer, Holbein, Gaspard Poussin, Heemskerck, Elsheimer, Avercamp, Ad. Brouwer, Frans Hals, W. Buytewech, Pynas, Van Goyen et Pieter de Molyn. De Rembrandt, il possédait son propre portrait, celui du père de ce maître et un de ses paysages. La liste des dessins n'est ni moins nombreuse, ni moins choisie : 88 d'Es. van de Velde, 77 de P. Molyn, 86 de Buytewech, 52 d'A. van Everdingen; des albums entiers de Van Goyen dont il n'avait pas moins de 417 dessins, 594 d'Avercamp, et plus de 1,200 de Simon de Vlieger, la plupart faits d'après nature; enfin plus de 300 de Rembrandt dont 89 paysages et une suite de 135 croquis représentant « la vie de la femme et de l'enfant ». Que de richesses et quelle idée une si admirable collection nous donne à la fois du goût de celui qui l'avait formée et de la fécondité de ces vaillants artistes hollandais!

Une étude sur la famille des Ravesteyn a été faite par M. Bredius en collaboration avec M. E. Moes, un autre érudit hollandais, qui, comme M. de Groot, appartient à la jeune génération. Attaché depuis quelques années aux archives de Rotterdam, M. Moes, en dépit de son âge, a déjà exploré bien des dépôts publics et analysé bien des documents avec une ardeur qui ne connaît pas d'obstacles; il a même entrepris la tâche difficile, mais utile au premier chef, de nous donner, dans son *Iconografia batava*, un catalogue complet de tous les portraits qui ont été peints ou gravés en Hollande, c'est-à-dire dans le pays qui a produit le plus grand nombre de portraitistes et de graveurs, et les plus féconds. L'œuvre est ardue et de longue haleine; seul un homme aussi jeune pouvait se la proposer. Mais M. Moes a

tout ce qu'il faut pour la mener à bonne fin; il est dès maintenant en possession d'une excellente méthode et d'un savoir très étendu. Nous faisons des vœux pour le succès d'un travail si bien fait pour le tenter et qui explique assez que M. Bredius ait réclamé son aide pour la monographie des Ravesteyn. Ces Ravesteyn, en effet, sont légion et la généalogie de la famille de ces portraitistes présente encore bien des mystères. Nous y rencontrons, à l'origine, un certain Dirck de Quade van Ravesteyn, peintre de l'empereur Rodolphe II à la cour de Vienne, et son frère, Aert Claesz van Ravesteyn fixé à Dordrecht et dont le petit-fils Nicolaes fut également peintre. Puis c'est un Hendrick van Ravesteyn, signataire d'un portrait vendu à Paris avec la collection Camille, le 6 mars 1876; viennent ensuite un Nicolaes II van Ravesteyn, fils du précédent; un autre nommé Harmen à La Haye; un Hubert à Dordrecht et d'autres encore à Delft, à Utrecht, à Alkmar et à La Haye. Que de Ravesteyn! Sans compter le personnage le plus célèbre de la famille, l'artiste très habile dont le Musée municipal de La Haye possède les chefs-d'œuvre. Mais quoi qu'il fût très en vue, la biographie de ce Jan Van Ravesteyn est elle-même encore bien incertaine. En quelle année est-il né? vers 1572; quel maître a-t-il eu? probablement Michiel van Mierevelt. Huygens, qui pourtant l'a bien connu, l'appelle Paul, et nous parle d'un voyage qu'il aurait fait en Italie et dont nulle part ailleurs on ne trouve la trace. Tout cela, on le voit, est encore bien obscur. Les œuvres, heureusement, plaident mieux la cause de l'artiste; et cependant sur ce point aussi la lumière est loin d'être complète. Des peintures autrefois attribuées à Ravesteyn, alors que les noms d'Eliaes et de Van der Voort étaient tombés dans l'oubli, sont maintenant restituées à ces maîtres; ou bien à Cornelis de Vos, comme le beau *Portrait de Famille*, de Brunswick, ou au Musée de Berlin, celui d'un père avec sa petite fille. Mais les grandes toiles du *Gemeente Museum* de La Haye, datées de 1616, 1618, 1626 et 1628, sont comme autant d'étapes pour l'étude du talent de Ravesteyn; elles justifient la réputation très légitime dont il a joui en son temps, ainsi que l'attesterait, au besoin, le beau portrait que Van Dyck peignit d'après lui dans le court séjour qu'il fit à La Haye et qui appartient aujourd'hui au duc de Buccleugh.

Si attachantes que soient ces études, elles ne suffisent pas à l'activité de M. Bredius. Avec les soins de son musée et la rédaction de ses catalogues, avec ses investigations persévérantes dans les archives et des voyages incessants à travers l'Europe pour visiter des collec-

tions, assister aux ventes, voir les diverses expositions, il trouve le temps, outre sa collaboration à *Oud-Holland*, de donner au *Nederlandsche Spectator*, d'assez nombreux articles et, récemment encore, un autre recueil périodique d'Amsterdam contenait de lui une intéressante notice sur le commerce des objets d'art et sur les principaux collectionneurs du XVIIe siècle [1]. Après avoir si souvent communiqué aux autres le fruit de ses recherches, avec une libéralité de laquelle, mieux que personne, je puis rendre témoignage, nous espérons que M. Bredius sera tenté de mettre lui-même en œuvre tant de matériaux amassés pour une histoire générale de l'École hollandaise. Tous les éléments de cette histoire, il les a sous la main et les deux beaux volumes publiés par lui sur les Musées d'Amsterdam et de La Haye constituent déjà une sérieuse préparation pour la tâche que nous attendons de lui. Certes, longtemps encore, on pourra trouver à glaner dans le vaste domaine de l'érudition ; mais, dès maintenant, la moisson est assez riche pour qu'on songe à l'utiliser. Exposer ses vues sur l'ensemble de l'art hollandais, les justifier par l'exposé des faits rangés dans leur suite chronologique, montrer le merveilleux épanouissement de ces talents si nombreux, si variés, éclos en si peu de temps dans ce petit pays et, avec les proportions nécessaires, marquer la filiation et l'originalité de chacun d'eux, c'est là un beau travail, bien fait pour attirer M. Bredius. Seul, aujourd'hui, il serait capable de s'en acquitter et d'élever ce monument à la gloire de sa patrie.

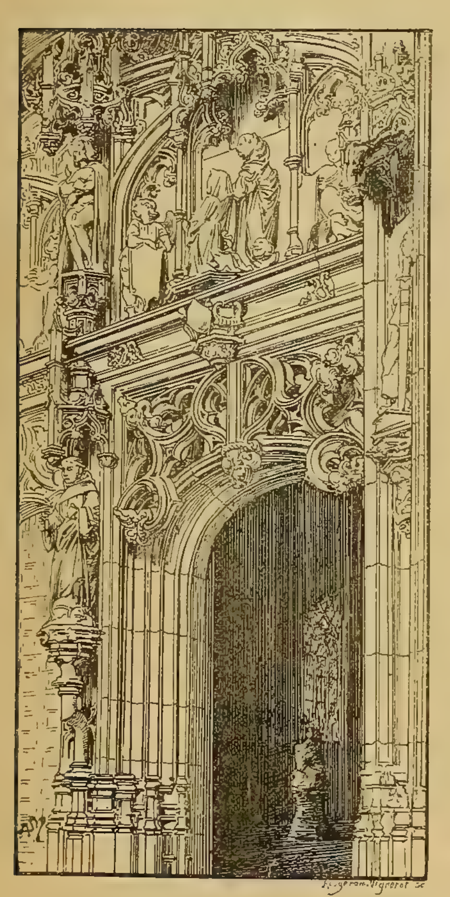
ÉMILE MICHEL.

1. *De Kunsthandel te Amsterdam in de XVIIe Eeuw;* dans le *Amsterdamsch Jaarboekje vor Geschiedenis en letteren;* 1891.



BIBLIOGRAPHIE

PUBLICATIONS NOUVELLES DE LA LIBRAIRIE ILLUSTRÉE[1].



Au moment où la plupart des grandes librairies, d'où sortent d'habitude les publications sur l'art, semblent dormir d'un profond sommeil, la *Librairie illustrée* de la rue Saint-Joseph fait preuve d'une activité fébrile. Nous avons à parler de quatre publications nouvelles de cette maison, dont deux au moins sont des œuvres de longue haleine qui demandent beaucoup de temps et beaucoup d'argent. Ces hardis éditeurs ne semblent pas croire à la crise dont leurs confrères ont mené si grand bruit dans ces derniers temps. Puisse la bonne volonté du public répondre à leur confiance!

D'ailleurs, on imaginerait difficilement meilleur sujet de livre que celui dont M. Henry Havard a eu l'idée, et dont il vient de conduire à bien un commencement d'exécution. Partant de ce principe que ce que l'on connaît le moins, c'est ce que l'on a chez soi, notre collaborateur et ami a pensé qu'il serait à la fois nouveau et intéressant de faire connaître aux Français les richesses artistiques de la France. Certes, il ne manque pas de volumes ni d'albums où ces richesses sont minutieu-

1. *Librairie illustrée*, 8, rue Saint-Joseph, à Paris.

sement cataloguées, analysées et figurées; nous devons même dire que pour en avoir une idée d'ensemble, un lecteur un peu curieux serait entraîné à parcourir toute une bibliothèque de compendieuses études. Cet ensemble, M. H. Havard prétend l'offrir au public en quelques tomes d'une dimension acceptable, et sans qu'il en coûte le prix de certaines monographies. Sachant, par ses travaux antérieurs, à quel point l'éminent écrivain excelle dans l'art difficile de choisir les matériaux d'un livre d'art, de les grouper et d'édifier une œuvre de vulgarisa-



CHAPITEAU DE LA NEF DE NOTRE-DAME DE REIMS.

(Gravure de *La France artistique et monumentale.*)

tion savante où le lecteur, sans en excepter les spécialistes, est assuré de rencontrer les parties dominantes, essentielles, d'un sujet déterminé; connaissant, en un mot, ses rares facultés de « débrouilleur » dans les questions les plus complexes, nous n'avons pas été surpris de voir que le premier tome de *La France artistique et monumentale* [1] répondait largement à ce qu'il était permis d'attendre à la fois de l'auteur et de son sujet.

1. *La France artistique et monumentale*, t. Ier, publication de la Société de l'art français, un vol. in-4° illustré de 20 héliogravures hors texte et de gravures dans le texte. Prix : 25 francs.

Parlons d'abord, quoique ce ne soit pas l'usage, des côtés extérieurs, objectifs, de l'ouvrage. C'est un beau volume petit in-4°, c'est-à-dire assez grand pour qu'on puisse y loger de belles images, pas trop cependant, car il faut qu'on puisse le lire



FIGURES DU GROUPE DE LA PURIFICATION, A NOTRE-DAME DE REIMS.

(Gravure de *La France artistique et monumentale.*)

commodément. Le papier et l'impression sont de très belle qualité, comme il convient à un livre qui traite des richesses d'art de la France. L'illustration, répandue à profession, comprend à la fois des héliogravures hors texte, ce que l'on a trouvé de mieux jusqu'à ce jour pour rendre la physionomie exacte des objets, et des clichés dans le texte, dont certains valent ces héliogravures, surtout quand

les dessins ont été faits par M. Boudier, un spécialiste hors de pair dès qu'il s'agit de monuments de statuaire ou d'architecture.

Il n'y a donc rien à reprendre à propos de l'habillement de ce livre; et l'éditeur a le droit de le taxer d' « édition de luxe », bien qu'il ait trouvé moyen de le vendre à un prix des plus modiques.

Les collaborateurs choisis par M. Henry Havard pour la rédaction de ce premier volume peuvent, croyons-nous, se passer de recommandation. Il nous serait d'ailleurs difficile d'insister sur leur mérite par ce fait que la plupart appartiennent à la *Gazette*. M. Louis Gonse y traite des *Monuments religieux de Reims;* MM. Jules Guiffrey et Ph. Gille, du *Palais* et des *Jardins de Versailles;* M. de Fourcaud étudie le *Château de Pau;* M. Cousin, l'*Hôtel Carnavalet;* M. Henry Havard, *Brou et ses tombeaux;* M. E. Muntz le *Palais des Papes, à Avignon;* M. Ch. Yriarte, *Bagatelle*, dans le Bois de Boulogne.

Nous donnons, entre autres spécimens des illustrations imprimées avec le texte, deux gravures de la monographie consacrée à la cathédrale de Reims. M. Boudier a très bien rendu les admirables figures des portails. « Quand on parle des grandes statues des portails de Reims, écrit M. L. Gonse, tout le monde est d'accord. Les plus récalcitrants à l'esprit du moyen âge veulent bien reconnaître que ces chefs-d'œuvre de la statuaire française égalaient les créations les plus excellentes des époques vivaces, et que même l'Italie tant vantée semblait plongée dans une véritable barbarie au regard d'une telle maîtrise, que les Pisans n'étaient que de timides ouvriers à côté de ces prodigieux « tailleurs d'images » de la Champagne, de la Bourgogne, de la Picardie, de l'Ile-de-France et du Berri, qui depuis le milieu du XIIe siècle, de Chartres à Bourges, de Saint-Loup de Naud à Senlis, de Vézelay à Reims, peuplaient le domaine royal d'œuvres merveilleuses.

« Voyez le drapé des grandes figures au portail central de Reims, la souplesse ondoyante des vêtements qui tombent en longs plis et épousent le corps juste assez pour faire valoir les lignes; voyez cet accord parfait entre la forme et le mouvement, cette franchise d'exécution. La Grèce elle-même a-t-elle rien fait de plus beau que l'Ange, dans le groupe de l'Annonciation, que les statues du groupe du Martyre de saint Nicaise ou que celles de la Purification? Et je ne parle pas de tout ce que le spiritualisme chrétien a ajouté à cette plastique supérieure d'expression morale et de sentiment. »

Le second volume de la *France artistique et monumentale* est terminé; il va paraître dans peu de temps; nous savons qui l'a fait et quel est son contenu, mais avant de nous occuper de cet ouvrage, attendons qu'il ait vu le jour.

Les Chefs-d'œuvre de l'Art au XIXe *siècle* [1] sont étudiés et figurés dans cinq gros volumes illustrés de 100 eaux-fortes et de gravures dans le texte. Quelle que soit l'importance de cette publication, nous nous bornerons à la signaler parce

1. *Les Chefs-d'œuvre de l'art...* T. I, l'École française, de David à Delacroix, par A. Michel; t. II, l'École française, de Delacroix à H. Regnault, par A. de Lostalot; t. III la Peinture française actuelle, par P. Lefort; t. IV, les Écoles étrangères au XIXe siècle par T. de Wyzewa; t. V, la Sculpture et la Gravure en France, par L. Gonse.

Chaque volume : 20 francs.

qu'elle a déjà paru en livraisons et que le public a pu se faire une opinion à son sujet. L'éditeur voulait démocratiser le livre d'art, soit le mettre à la portée de tout le monde ; il est parvenu à le faire en puisant largement dans le fonds de notre revue, les éléments d'une illustration qui eût été trop coûteuse à établir; quand au texte, il a été écrit spécialement pour l'ouvrage : c'est un résumé



LA REINE HORTENSE, GRAVURE DE MONSALDI, D'APRÈS ISABEY.

(Gravure empruntée à *L'Empire*.)

historique et critique de ce que les arts de la peinture, de la sculpture et de la gravure ont produit de remarquable depuis un siècle. Chacun des collaborateurs a fait de son mieux pour que ce résumé fût aussi complet que possible et impartial.

L'ouvrage de M. Henri Bouchot sur *l'Empire* [1] arrive à propos : c'est une grande

1. *Le Luxe français. L'Empire*, 1 vol. petit in-4° de 216 pages, illustré d'héliogravures hors texte et de gravures dans le texte. Prix : 40 francs.

qualité pour un livre. L'Empire est à la mode ou plutôt les modes sont à l'Empire; c'est d'elles surtout que M. Bouchot a voulu s'occuper, laissant à d'autres les récits guerriers et l'étude des institutions politiques. Il est à peine besoin de dire qu'un écrivain de cette valeur n'a pas songé un seul instant à venir en aide aux couturières en écrivant une monographie du costume féminin de l'époque. Par modes il faut entendre tous les dehors de la société impériale, le costume, sans doute, mais aussi le meuble, la façon de recevoir, les plaisirs de toute nature, à Paris et à la campagne, les voyages, et enfin les arts et les artistes. C'est à proprement parler une reconstitution de la vie sociale des hautes classes, telle qu'elle se poursuivit au milieu du fracas des batailles. Ces petits côtés de l'épopée impériale prêtent à des considérations éminemment suggestives; c'est une façon inusitée d'écrire l'histoire mais c'est peut-être la meilleure, car en décrivant les étonnantes personnalités du moment, leurs mœurs, leurs façons d'être, on arrive à s'expliquer les passions, l'état d'âme qui ont fait de beaucoup d'entre elles des héros.

« Écrire du luxe, dit M. Bouchot dans la préface de son livre, n'est pas une fantaisie de pure esthétique non plus que d'imagination décorative. Sous les splendeurs et les folies du régime on a tout loisir de pénétrer les décadences, l'envie puissante du repos de ces officiers élevés en hâte, l'invincible instinct de ces bourgeoises titrées, dotées et fêtées, pour la jouissance définitive. »

Après les orages de la Révolution, le luxe ne tarda pas à se montrer, mais la renaissance du goût date seulement du Consulat; il rentre en France avec les émigrés. Bonaparte s'efforce de le leur emprunter, car il sent le besoin de corriger le « rastaquouérisme » trop évident des parvenus qui gravitent autour de lui. S'il reprend avec un empressement regrettable les panaches de l'ancien régime au milieu des mascarades gréco-romaines que la Révolution avait mises à la mode, on lui voit au moins le souci de ramener une certaine harmonie dans la mise en scène des fêtes qu'il donne. Aidé de David, de Percier et de Fontaine, à qui il impose son goût, beaucoup plus qu'il ne subit le leur, il crée une sorte de style composite qui n'est pas sans grandeur. Devenu empereur, Napoléon établit la maison impériale dans des conditions de luxe et de magnificence qui eussent satisfait Louis XIV lui-même. L'industrie française reprend vie à la faveur de ce déploiement de richesses, car c'est une des volontés du maître que le costume et le mobilier des personnes reçues à sa cour soient de marque française. En ce moment où refleurissent les modes de l'Empire, que n'imite-t-on chez nous cette sage et patriotique conduite ?

L'ouvrage de M. H. Bouchot est curieux et instructif d'un bout à l'autre; j'ajouterai qu'il semblera nouveau, car on ne sait rien des conditions de la vie sociale sous l'Empire : les faits de guerre absorbent toute l'attention que l'on consacre à cette époque.

L'illustration, exclusivement documentaire, contribue pour une large part à l'attrait du volume : M. Bouchot, spécialiste en la matière, n'a eu garde de laisser passer aucune représentation peinte ou gravée qui pût jeter quelque lumière sur les faits qu'il avance : à ce point de vue son livre est définitif; il faudra toujours le consulter quand on voudra connaître la physionomie exacte de nos bizarres et glorieux grands-parents du commencement de ce siècle.

Nous avons rendu compte en son temps du bel ouvrage de M. Paul Mantz sur

Watteau; l'éditeur vient de compléter le travail en publiant, avec une préface de notre éminent collaborateur, les *Cent dessins de Watteau* [1] qui ont été gravés par Boucher, pour le Recueil de *Figures de différents maîtres,* que Jean de Julienne fit



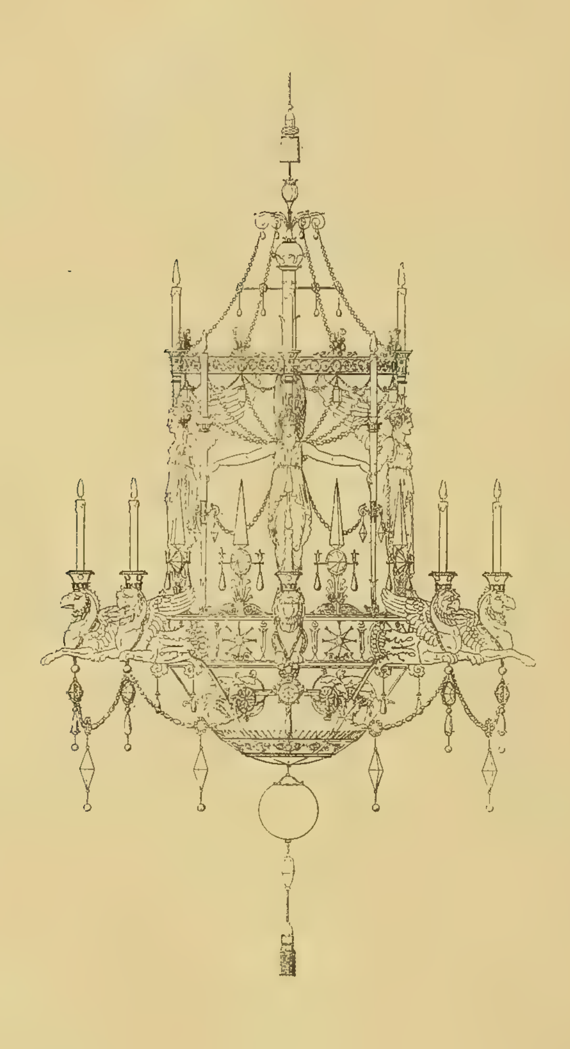
PETITE FILLE, DESSIN DE WATTEAU

paraître peu de temps aprés la mort du maître de Valenciennes. Ce recueil, que son prix rend aujourd'hui presque inabordable, contient 350 estampes auxquelles ont collaboré, en outre de Boucher, les graveurs les plus connus de l'époque : les Audran, Laurent Cars, Ch.-N. Cochin, Desplaces, etc., etc. Les meilleures sont encore celles de Boucher, quoiqu'elles ne se recommandent pas par une fidélité

1. *Cent dessins de Watteau gravés par Boucher*, un vol. petit in-4°. Prix : 40 francs.

scrupuleuse et que « sa fantaisie, comme le dit Paul Mantz, se superpose au texte original qui aurait dû lui être sacré ». La *Librairie illustrée* n'en rend pas moins un réel service aux amateurs, en mettant à leur disposition un précieux ensemble que les bibliothèques publiques et quelques privilégiés étaient seuls à posséder.

A. DE LOSTALOT.



Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.



LE

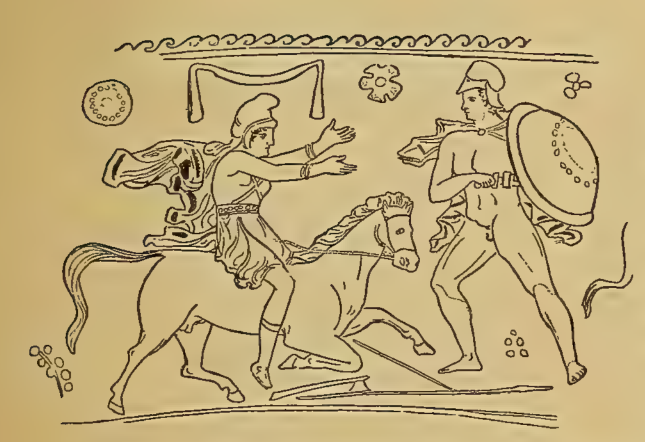
MUSÉE DES ANTIQUES

A VIENNE

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

LE MAUSOLÉE DE TRYSA

IX.



Les épisodes tirés du siège d'Ilion sont, à Trysa, au nombre de quatre, sur lesquels il en est trois qui se font suite. Ce sont la bataille auprès des vaisseaux, la prise de la ville et le combat contre les Amazones. Ils forment un ensemble continu, disposé sur deux registres et sur une longueur de 25 mètres. C'est dans ces admirables compositions que les sculpteurs de Trysa ont montré le plus de variété et de science ; il faut donc nous y arrêter un peu longuement.

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VII, p. 278, 468; t. VIII, p. 291.

Les proues des vaisseaux appuyées au rivage précisent le lieu de la scène. A droite de ces proues, dans un paysage indiqué sommairement par quelques arbres, soixante et un combattants sont aux prises. Aux temps homériques, la forme du combat est le duel : c'est seulement au milieu, dans la rangée supérieure, que l'on voit deux paires de combattants se faisant face. Un peu plus à gauche, un guerrier et un aurige paraissent sur un char à quatre chevaux. Les combats singuliers deviennent facilement monotones ; ils le sont même parfois dans Homère ; ici, la richesse de l'invention est telle que l'on n'éprouve pas un instant d'ennui lorsqu'on étudie l'un après l'autre ces groupes si différents d'attitude et même de sentiment. Entre tant de figures admirables, nous signalerons surtout le sonneur de trompette à gauche en haut et les deux combattants à l'extrême droite du registre supérieur. Le style rappelle parfois, avec plus de vie, celui des frontons d'Égine : les figures ont la même carrure, les mêmes proportions un peu massives. Au-dessous du sonneur de trompette, on remarque un guerrier s'élançant au combat, tandis qu'un vieillard se cache craintivement derrière lui. Quel est ce vieillard ? M. Benndorf y reconnaît Thersite, le plus laid et le plus poltron des Grecs, et cette ingénieuse hypothèse est la seule que l'on puisse émettre avec vraisemblance. Nous verrons plus loin qu'elle est importante pour déterminer la source littéraire de laquelle cette composition est inspirée.

Le second épisode représente la prise de la ville, figurée par un temple et par un mur flanqué de sept tours ; l'artiste en a très habilement tiré parti pour dissimuler les encadrements des pierres. Les tours, comme on peut le voir par les créneaux, sont censées vues en perspective et cela explique pourquoi les deux portes par lesquelles pénètrent les assiégeants présentent une voûte à silhouette elliptique. L'influence de la peinture sur le bas-relief est ici encore plus sensible qu'ailleurs.

Les assaillants sont figurés au pied du mur, les défenseurs paraissent au-dessus. A gauche on voit le vieux Priam assis sur un trône ; plus à droite, abritée sous un parasol, est Hélène, spectatrice indifférente des maux qu'elle a déchaînés sur Troie. Supérieurs en nombre aux agresseurs, les Troyens lancent des pierres et des javelots ou se groupent en armes pour repousser les envahisseurs. Parmi les assiégeants, les uns s'abritent contre les projectiles à l'aide de leurs boucliers, tout en s'efforçant de franchir un rempart, les autres, déjà plus avancés, pénètrent avec prudence à travers les portes de la muraille. Les quatre groupes qu'ils forment sont également admi-





BATAILLE DEVANT TROIE.

(Bas-relief de Trysa, au Musée impérial de Vienne.)

rables; on peut en dire autant de celui des défenseurs sur la gauche. Deux guerriers, à gauche de Priam, prient et offrent un sacrifice auprès du temple; le premier, en qui l'on peut reconnaître Énée, est une des plus belles figures d'*adorant* que nous possédions.

La cause de Troie est perdue. Après une séparation formée par le tournant de l'enceinte, deux scènes racontent en quelques traits les résultats de la lutte. Sur le registre supérieur, un groupe de Troyens s'éloigne, conduisant une bête de somme surchargée; au-dessous, Hélène, assise à droite sur une mule, quitte la ville escortée de deux guerriers. Cette figure d'Hélène est une des plus attrayantes de toute cette décoration, si riche en beautés de premier ordre, bien que les traits de son visage n'aient malheureusement pas été épargnés [1].

L'épisode de la prise de Troie, figuré au centre, n'est pas à sa place chronologique : la scène qui suit, celle de la bataille des Amazones contre les Grecs, est nécessairement censée antérieure. L'analogie de type des chevaux des Amazones avec ceux de la frise du Parthénon est frappante : ce sont les mêmes têtes effilées, la même grosseur du cou, la même finesse des muscles et des attaches. Deux groupes, en particulier, doivent retenir notre attention. Le premier est celui d'un Grec combattant une Amazone démontée, au-dessus du corps d'une Amazone tombée qui est un chef-d'œuvre de grâce. Le second, au registre inférieur, montre le combat singulier de Penthésilée, la reine des Amazones, contre Achille, qui se distingue des autres Grecs par une taille plus haute et un casque plus richement orné. La superbe silhouette du cheval de la reine, l'énergie du mouvement par lequel elle se ramasse sur elle-même pour sauter à terre, sont des beautés qui n'ont pas besoin de longs commentaires. Mais l'attitude du cheval de Penthésilée, — le seul qui ne soit pas représenté au galop, — paraît, au premier abord, d'une intelligence difficile. Il me semble que M. Benndorf en a parfaitement rendu compte. Les montures des anciens, en particulier celles des Scythes, étaient dressées à s'agenouiller au moment opportun, pour permettre à leurs cavaliers de descendre. Une peinture de vase, où l'on trouve la trace affaiblie du même original, ne laisse aucune incertitude à cet égard. Sur un autre vase, on voit Penthésilée, ayant son cheval à côté d'elle,

1. Les historiens de l'équitation remarqueront qu'ils ont ici le plus ancien exemple connu d'une selle de femme; les Amazones, figurées à cheval sur les vases peints, montent toujours à califourchon et à cru. Ici, nous avons une *selle fermière* avec parapet élevé et marchepied, comme sur les statuettes gallo-romaines qui figurent la déesse Épona.



LA PRISE DE TROIE.

(Bas-relief de Trysa, au Musée impérial de Vienne.)

qui se défend contre les coups d'Achille. Ici, le duel vient seulement de commencer; docile à la voix de la guerrière, le cheval s'agenouille : un instant après, l'Amazone en viendra aux mains avec le fils de Pélée qui, après lui avoir porté le coup fatal, la recevra entre ses bras avec la compassion de l'amour naissant[1].

Avant de quitter l'Amazonomachie, nous signalerons encore un groupe d'une rare beauté, composé d'une guerrière blessée qui se retire, soutenue par une compagne. Le motif est tout à fait pareil à celui que nous avons rencontré dans la chasse de Méléagre; il montre combien les sculpteurs savaient varier librement les motifs qui formaient comme le vocabulaire de leur art.

M. Petersen a fait, au sujet de ces riches compositions, une remarque fine et singulièrement juste. La représentation des épisodes de la guerre de Troie affecte, sur les monuments lyciens, un caractère autre que sur ceux de la Grèce propre : la cité d'Hector n'était pas considérée comme une ennemie dans une région dont les princes avaient été les alliés de Priam, qui, comme la Troade, avait une rivière nommée le Xanthe, où le nom de la ville de Tlos, comme celui de Trysa, rappelait même celui de Troie[2]. Aussi les sculpteurs ont-ils représenté la résistance héroïque d'Ilion de préférence aux scènes de sa ruine et l'on croit voir à Trysa comme une discrète indication du respect et de la sympathie qu'inspirent les vaincus. Du reste, l'épopée grecque elle-même, qui s'est constituée sur la côte et dans les îles de l'Asie, n'est pas étrangère à ce sentiment; on a pu même aller jusqu'à dire que le véritable héros de l'*Iliade* était Hector. Il y a là une exagération évidente, mais où la part de vérité ne doit pas, croyons-nous, être méconnue.

Déjà Schœnborn avait affirmé que ces épisodes de la frise du mausolée se rapportent tous à l'histoire de la prise de Troie. Cette histoire, il est à peine besoin de le rappeler, n'est pas contenue tout entière dans l'*Iliade*, mais l'antiquité possédait bien d'autres poèmes, aujourd'hui connus seulement par des analyses, qui en racontaient les différentes péripéties. N'est-ce pas là qu'il faut chercher le commentaire des scènes que nous venons de décrire?

1. Je ne crois pas, contrairement à M. Benndorf, que l'Amazone de Trysa se dispose à descendre de cheval pour demander grâce. Elle est encore séparée d'Achille par un arbre et ne peut pas se rendre ainsi sans combat. En revanche, cette explication est très vraisemblable pour la peinture du vase que nous reproduisons, où le geste suppliant de l'Amazone ne laisse guère d'incertitude.

2. Cf. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, t. V, p. 347.



LA PRISE DE TROIE ET LA FUITE D'HÉLÈNE.

(Bas-relief de Trysa, au Musée impérial de Vienne.)

X.

Après avoir longtemps hésité, après s'être objecté à lui-même que la frise du monument lycien dit des Néréides, qui représente des scènes de combat, se rapporte certainement à l'histoire lycienne et non à la fable hellénique, M. Benndorf s'est décidé à chercher l'inspiration littéraire de nos bas-reliefs dans le poème aujourd'hui perdu d'Arctinus, l'*Éthiopide*, qui racontait la lutte des Grecs contre les Amazones, accourues au secours de Troie sous la conduite de leur reine Penthésilée. Dans l'*Iliade*, il n'y a pas de cavalerie; cette intervention des femmes guerrières de la Scythie fournit à Arctinus le moyen de renouveler, en les transformant, les descriptions des batailles homériques, et c'est de lui sans doute que s'inspira le peintre Micon, lorsqu'il représenta la bataille de Thésée contre les Amazones sur les murs du portique Pœcile à Athènes. A leur tour, ces peintures de Micon exercèrent une grande influence sur les céramistes, et les sculpteurs les imitèrent jusqu'à la fin de l'antiquité; les artistes de Trysa avaient fait de même. C'est par cette communauté d'inspiration et de sources que s'expliquent les très nombreuses analogies entre l'Amazonomachie de Trysa et les batailles d'Amazones que nous connaissons. C'est aussi à l'*Éthiopide* d'Arctinus que M. Benndorf rapporte, avec des réserves très prudentes, l'inspiration de la scène de gauche, la bataille près des vaisseaux. Le rôle grotesque prêté dans cet épisode au lâche Thersite était probablement indiqué dans l'*Éthiopide*, pour préparer les lecteurs du poème à l'épisode qui suit la défaite des Amazones, lorsque Achille immole Thersite pour s'être permis, lui si lâche dans le combat, d'insulter au cadavre de Penthésilée. Quant à la scène du milieu, elle soulève une question plus difficile. D'une part, en effet, l'apparition d'Hélène au-dessus des murs de Troie rappelle un épisode bien connu de l'*Iliade;* de l'autre, l'assaut donné à la ville et les deux groupes sur la droite qui indiquent la catastrophe obligent de penser à une source toute différente. Or, il se trouve justement que dans le poème de Quintus de Smyrne sur la guerre de Troie après l'*Iliade* — poème que l'on rapporte, sans en être certain, à l'époque romaine — l'attaque des murs par quatre groupes de guerriers grecs et la manœuvre qu'ils font avec leurs boucliers pour se préserver des pierres, sont décrites en termes qui s'accordent à merveille avec les données des bas-reliefs.



BATAILLE DE GRECS ET D'AMAZONES.
Bas-relief de Trysa, au Musée impérial de Vienne.)

Cette manœuvre des boucliers s'appelait, dans l'armée romaine, la « tortue », *testudo;* en la trouvant décrite dans Quintus, les commentateurs criaient à l'anachronisme; on voit aujourd'hui qu'il n'en est rien et que là — comme ailleurs — la part d'invention des Romains est nulle. Quintus ne pouvant être la source des bas-reliefs de Trysa ni surtout de leur prototype, il faut les rapporter à une *Prise de Troie* contemporaine de l'*Éthiopide,* dont le poète smyrnéen se sera servi et qui a péri entièrement. Les questions de ce genre sont singulièrement obscures, parce qu'elles nous amènent sans cesse à bâtir des hypothèses sur des monuments, artistiques et littéraires, qui ont disparu. M. Benndorf, mieux que tout autre, a senti combien le terrain était glissant et a évité de se prononcer d'une manière formelle. On a trouvé cependant, en Allemagne, qu'il était allé trop loin dans l'affirmation. On s'est demandé si les artistes de Trysa n'avaient pas compilé, sans réflexion, des scènes empruntées à des sources différentes et sans lien entre elles. Cette explication est parfaitement de mise quand il s'agit de certains bas-reliefs compliqués que l'on voit sur les monuments romains; nous avons contribué nous-même, pour notre part, à lui gagner quelques adhérents en l'appuyant de nouveaux exemples [1]. Une analogie curieuse est fournie par certaines épitaphes grecques et latines de la basse époque, où l'on trouve juxtaposés, en un centon inintelligent, des hémistiches pris un peu partout dans le carnet d'un versificateur ambulant. Mais ce qui est possible dans les premiers siècles après J.-C., ne l'est pas au ve avant notre ère, même *en province,* même en Lycie. Que l'on adopte ou non les explications de M. Benndorf, il n'en reste pas moins qu'il est nécessaire d'*expliquer :* toute fin de non recevoir, fondée sur l'absence d'idées nettes chez les artistes, serait ici, nous en avons la conviction, un anachronisme.

Polygnote avait représenté sur deux registres superposés, dans la *Lesché* de Delphes, l'histoire du départ des Grecs après la ruine de Troie. Plus d'un artiste a déjà essayé de reconstituer ces scènes d'après le texte de Pausanias; le dernier qui l'ait entrepris, M. Michalek, a travaillé sous la direction de M. Benndorf [2] et s'est inspiré plus d'une fois de la frise de Gjölbaschi. Il y a, en effet, entre ces œuvres une certaine parenté, mais une parenté seulement. Antérieurement à Polygnote, les artistes avaient bien des fois figuré les divers

1. S. Reinach, *Les Gaulois dans l'art antique,* Paris, 1889.
2. Benndorf, *Wiener Vorlegeblætter*, 1888, pl. XIII.

épisodes de la guerre de Troie; il s'était formé ainsi un vaste recueil de formes et de motifs qui, n'appartenant en propre à personne, servaient à tous. Pour nous, les prototypes de ces représentations sont la description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* et celle du bouclier d'Hercule dans Hésiode. Sur un vase d'argent découvert par Schliemann à Mycènes, et qui n'a été que tout récemment nettoyé[1],



TYPE DE GUERRIER GREC.

(Bas-relief de Trysa, au Musée impérial de Vienne.)

figure l'épisode d'un siège qui correspond trait pour trait à des vers d'Hésiode. La tradition iconographique a donc mis de très longs siècles à se former, mais, une fois fixée dans ses traits essentiels par les artistes de génie du temps de Phidias, elle est restée canonique, si l'on peut dire, jusqu'à la fin de l'antiquité. Pour en revenir aux scènes troyennes du mur occidental de Trysa, ajoutons que M. Benndorf a insisté avec raison sur l'analogie de composition qu'elles présentent avec les peintures de Micon et de Polygnote au portique Pœcile à Athènes, peintures assez longuement décrites par

1. Girard, *La Peinture antique*, gravure à la p. 117.

Pausanias [1]. Cette ressemblance est rendue sensible par le tableau suivant :

PORTIQUE PŒCILE

Flotte............................	Bataille de Marathon (*Micon* ou *Panaenos*)	Troie conquise (*Polygnote*)	Thésée et les Amazones (*Micon*)

MUR OCCIDENTAL DE TRYSA

Flotte...........................	Bataille devant Troie	Prise de Troie	Achille et les Amazones

De pareilles concordances ne sont certainement pas fortuites : il suffit de les signaler à l'attention la plus distraite pour que l'hypothèse de modèles attiques communs à ces œuvres diverses s'élève presque au rang d'une certitude.

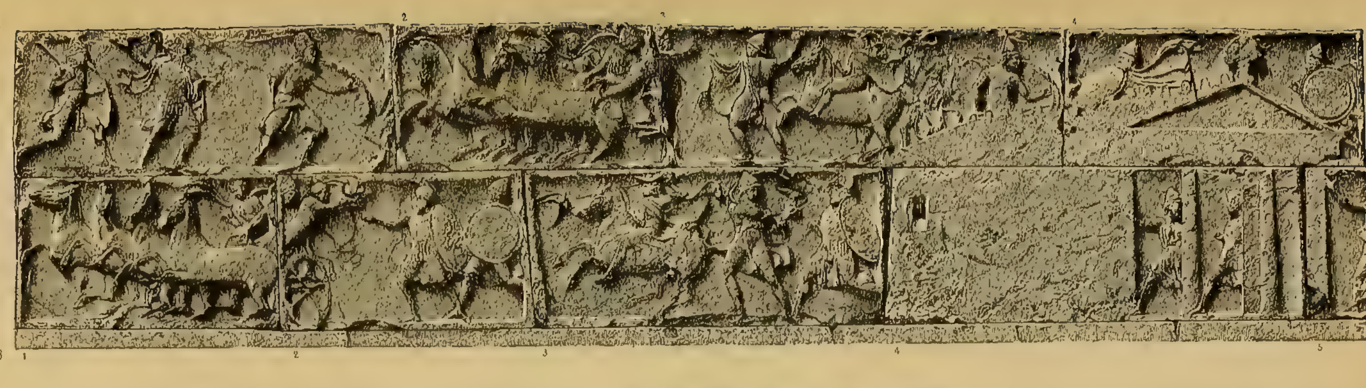
XI.

L'épisode de l'enlèvement des Leucippides par Castor et Pollux occupe quatre rangées de pierres sur le mur du nord. On connaît l'histoire : Leucippe, roi de Messénie, a deux filles, Phœbé et Hélaïre, prêtresses, l'une d'Athéna, l'autre d'Artémis, et fiancées aux deux Apharides, Idas et Lyncée. Au milieu des préparatifs du festin nuptial, les Dioscures les enlèvent; quand leurs fiancés, lancés à la poursuite des ravisseurs, les atteignent près du tombeau d'Apharée, un combat s'engage, d'où les Dioscures sortent vainqueurs. C'est l'histoire racontée par Théocrite [2] :

Les fils du roi des dieux, Castor avec son frère,
Fuyaient, ayant ravi deux filles à leur père,
Au vaillant Leucippos; et déjà sur leurs pas
Volent le fier Lyncée et le robuste Idas,
Fils d'Apharée; ils vont, dans leurs fureurs jalouses,
Reprendre aux ravisseurs leurs futures épouses.
Au tombeau d'Apharée ils les joignent enfin.
Chargé du bouclier, du javelot d'airain,
De son char à la fois chaque couple s'élance, etc.

A gauche s'élève un temple dorique, indiqué en perspective; les deux quadriges de Castor et de Pollux, chacun emportant sa proie,

1. Pausanias, I, 15.
2. Théocrite, XXII, vers 136 et suiv., trad. Didot.



ENLÈVEMENT DES FILLES DE LEUCIPPE PAR CASTOR ET POLLUX.

(Bas-relief de Trysa, au Musée impérial de Vienne.)



APPRÊTS DU BANQUET NUPTIAL DES FILLES DE LEUCIPPE.

(Bas-relief de Trysa, au Musée impérial de Vienne.)

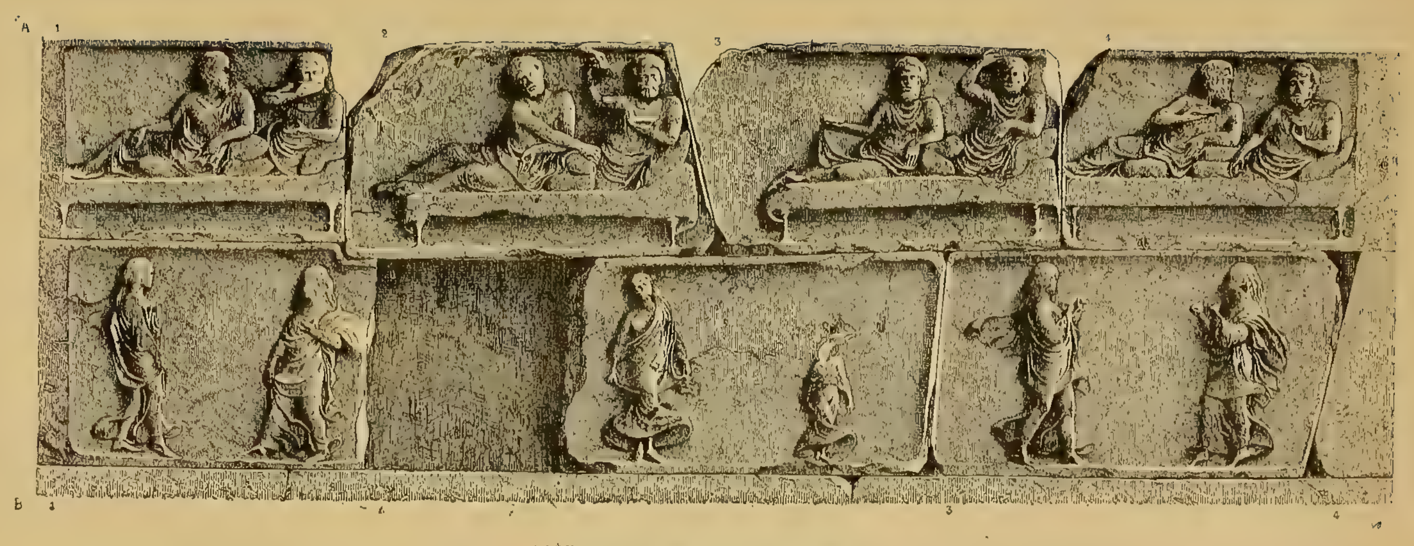
s'en éloignent au galop, poursuivis par une troupe de guerriers à pied et à cheval, ces derniers très semblables à ceux de la frise des Panathénées et représentant sans doute les fiancés des Leucippides. Voilà pour les deux registres supérieurs. Le troisième raconte les apprêts du festin, victimes qu'on découpe, tables chargées, énormes cratères ; plus bas, une ravissante réunion de onze jeunes filles, les compagnes de Phœbé et d'Hélaïre, les unes exprimant leur désespoir par des gestes pathétiques, les autres assises ou debout avec l'expression d'une tristesse plus résignée. On dirait tout un essaim de figurines de Tanagre. A gauche on aperçoit le vieux Leucippe, la mère des jeunes filles, Philodiké, et leur petite sœur Arsinoé. Les deux personnages qui s'éloignent à droite semblent être des complices des Dioscures, mais les récits que nous connaissons de cet épisode n'en font pas mention.

Ici encore, il faut songer à un original de Polygnote, qui avait peint dans le temple des Dioscures à Athènes les apprêts du mariage des Leucippides [1]. L'ancienne légende mettait aux prises les Dioscures et les Apharides à propos d'un enlèvement de troupeaux : c'est la même cause de guerre que dans l'épopée nationale de l'Irlande, plus primitive, à cet égard, que l'*Iliade*. La version adoptée par l'art est plus récente et ne se trouve même pas, dans la littérature qui nous reste, antérieurement à Théocrite.

Les reliefs suivants (face interne du mur septentrional) ont trop souffert pour que nous puissions y insister ; ce sont des scènes de chasse et des combats de Centaures contre des Lapithes, où l'on reconnaît çà et là, presque sur chaque pierre, des motifs que l'art grec nous a depuis longtemps rendus familiers. Ce qui reste de la décoration interne du mur oriental représente la suite de la bataille contre les Centaures et les exploits de Thésée. De ces dernières scènes, deux sont d'une conservation suffisante pour permettre d'apprécier leur mérite : d'une part, Thésée jette à la mer le brigand Sciron ; de l'autre, le héros athénien courbe jusqu'à terre l'arbre qui fournissait des victimes au brigand Sinis.

Nous avons vu que l'intérieur de l'héroon était probablement disposé pour la célébration de banquets funéraires, de ces festins en l'honneur des morts, accompagnés de musique et de danses, dont on retrouve l'image sur de si nombreux bas-reliefs grecs. Ces bas-reliefs ne sont, en quelque sorte, que la fixation dans une matière durable

1. Pausanias, I, 18, 1.



SCÈNES DE BANQUETS ET DANSEUSES.

(Bas-relief de Trysa, au Musée impérial de Vienne.)

de cérémonies éphémères, comme les rosaces sculptées qui rappellent la *sparsio* des roses, comme les pleureuses qu'à l'exemple des anciens nous plaçons parfois sur nos pierres tombales. Sur la frise de Trysa figurent les banquets et les danses religieuses qui se célébraient périodiquement dans l'enceinte sacrée. Le type des banquets est celui que l'on retrouve sur un grand nombre de marbres et de vases peints; le détail le plus curieux est celui du personnage debout, qui présente une coupe devant l'ouverture d'une outre à vin posée sur une table. L'art trouve mieux son compte dans les charmantes figures de danseuses qui, avec leurs draperies transparentes, rappellent les plus gracieux modèles de l'art attique, en particulier le type de la *Danseuse voilée*, dont le meilleur exemplaire en terre cuite est entré au Louvre par la donation récente de M. Cavelier.

Il ne nous reste que peu de chose à dire sur les bas-reliefs très effacés qui ornaient le côté extérieur du mur méridional. A gauche, une seconde bataille d'Amazones contre des Grecs et le combat des Centaures contre les Lapithes aux noces de Pirithoüs, l'un et l'autre suivant des motifs connus[1]; à droite, l'expédition des Sept contre Thèbes et la bataille livrée par les Grecs aux Troyens, lors du débarquement de la flotte achéenne à Troie. La première de ces compositions est le plus ancien tableau d'ensemble que nous possédions de cette dramatique histoire, avec la chute de Capanée, l'engloutissement d'Amphiaraüs, le combat singulier d'Étéocle et de Polynice. Tandis que les motifs qu'elle présente étaient déjà en grande partie connus, la seconde est entièrement nouvelle; M. Benndorf a supposé qu'elle dérivait du poème des *Kypria*, comme la première d'une *Thébaïde* perdue. Nous n'insistons pas sur ces compositions, si intéressantes pour l'histoire des types plastiques, parce que leur état de dégradation nous interdit d'en reproduire même des fragments.

XII.

Il est temps de résumer ce que nous avons appris sur cet admirable monument de Trysa, dont les bas-reliefs, supérieurs à ceux du tombeau des Néréides au Musée Britannique, ne peuvent se comparer, parmi les grandes compositions qui nous restent, qu'aux frises du

1. M. Benndorf croit que la Centauromachie dérive surtout de celle que Micon avait peinte au Théséion à Athènes.

Parthénon, de Phigalie et du mausolée d'Halicarnasse. Très inférieures à la première par l'exécution, elles surpassent les deux dernières par la variété et l'intérêt des motifs; la décoration du Parthénon exceptée, c'est le plus important ensemble sculptural que nous ait légué l'art hellénique. Il faudra du temps pour que cette conviction, déjà partagée par la plupart des archéologues, pénètre dans le monde des artistes et dans le grand public; si nous nous sommes assez longuement arrêté sur ces sculptures, c'est dans l'espoir de hâter le moment où leur haute valeur sera universellement reconnue.

Nous avons vu que les motifs de ces frises se retrouvaient en partie dans la céramique à figures rouges du beau style, dont l'apogée remonte aux environs de l'an 450, et que l'inspiration doit en être souvent cherchée dans les peintures murales de Polygnote et de Micon, qui se placent à peu près à la même époque. Rien n'y annonce encore l'art attique du IV[e] siècle, et c'est avec une extrême vraisemblance qu'on peut attribuer le monument de Trysa à la période immédiatement antérieure à l'éclosion de l'art nouveau, c'est-à-dire aux environs de l'an 420. Bien que plusieurs artistes aient travaillé à ce vaste ensemble, l'unité de style qu'on y découvre au premier coup d'œil prouve que l'ouvrage a dû être achevé promptement. Nous ne suivrons pas M. Benndorf dans l'analyse détaillée où il se complaît des différentes particularités de costume, d'armement, de mobilier : tous ces indices ne font que confirmer la date qu'il assigne aux bas-reliefs de Trysa et que nous considérons comme parfaitement justifiée. Une de ses observations surtout paraît concluante : toutes les femmes portent la ceinture basse au-dessus des hanches, au lieu de la haute ceinture au-dessous des seins qui caractérise les figures du IV[e] siècle [1]. Ajoutons que le costume oriental des Amazones est exactement celui que l'on constate sur les vases à figures rouges du V[e] siècle et que les grands peintres de cette époque leur avaient prêté.

Que les artistes des frises de Trysa aient été Lyciens, c'est ce qu'on ne pourrait que difficilement soutenir. Toute cette contrée n'a fourni qu'une seule signature de sculpteur et le meilleur artiste qu'elle ait produit, Protogène, habitait à Rhodes. Au lieu de penser que des tailleurs de pierre lyciens aient été se former en Attique, il est plus simple de croire que des sculpteurs athéniens, en possession du *capital artistique* de l'école de Phidias, sont venus travailler en Lycie, comme d'autres allèrent exercer leur art à

1. Cf. Petersen, *Archaeologisch-epigraphische Mittheilungen*, t. V, p. 7.

Phigalie ou à Samothrace. Depuis la victoire de Cimon à l'Eurymédon (470), la Lycie appartient à la ligue attico-délienne ; avant la fin du ve siècle, il est vrai, elle retomba pour longtemps au pouvoir de la Perse, mais le goût de l'atticisme y avait pris racine dans l'aristocratie et ses monuments en attestent la persistance. Voilà pourquoi il sera désormais impossible d'écrire une histoire de l'art attique sans y attribuer une place d'honneur aux frises de Trysa.

M. Benndorf peut être fier de son œuvre. Il est presque sans exemple, dans les annales de l'archéologie, qu'un même homme préside à la découverte et au transfert d'un monument de premier ordre, puis, rentré dans le silence du cabinet, donne de ce monument une publication définitive, modèle impossible à surpasser de ce que doit être un commentaire archéologique. L'auteur du beau livre sur les vases peints de la Grèce et de la Sicile, de tant d'ingénieux et profonds mémoires sur l'épigraphie, la statuaire et la céramique, a montré, dans ce dernier travail, des qualités qui n'appartiennent guère qu'à lui. Science, goût raffiné, style brillant sans emphase, il n'est rien que l'on n'y trouve à louer. Et si quelqu'un avait l'idée de demander, à tous les savants compétents au delà du Rhin, une liste des meilleurs archéologues de leur langue, je crois bien que ce scrutin d'un nouveau genre assurerait la primauté *inter pares* à M. Benndorf.

SALOMON REINACH.



LES MUSÉES DE MADRID

LE MUSÉE DU PRADO

II.

LA PEINTURE ITALIENNE. — LES VÉNITIENS.



Bien que le catalogue du Musée du Prado enregistre près de six cent cinquante peintures, appartenant aux diverses écoles d'Italie, on serait fort empêché, à l'aide de ces seuls éléments, de se rendre compte, non pas seulement des origines et de l'évolution de l'art italien en général, mais encore du développement historique accompli par une quelconque des différentes écoles, locales ou régionales, qui en sont issues. Aucune des séries ne forme, en effet, un tout complet. Partout on constate de nombreuses et larges lacunes, et principalement en ce qui concerne les plus anciennes créations de l'art.

Rien des byzantins, dont nous avons vu cependant figurer quelques ouvrages sur les inventaires d'Isabelle la Catholique; rien non plus des peintres qui, comme Starnina et Dello, ont travaillé en Espagne à la fin du xive siècle et au commencement du xve; peu de monuments, enfin, des primitifs, car c'est à peine si l'on rencontre en tout trois ou quatre peintures remontant aux deux premiers tiers du xve siècle. Évidemment, l'intérêt que peut offrir à l'étude le Musée du Prado n'est pas là : il est tout entier dans la beauté singulière de quelques ouvrages.

La mieux partagée d'entre les écoles d'Italie, sous le rapport du nombre, de la variété et du choix des œuvres, est l'école vénitienne.

Elle aussi est cependant bien incomplète. Pas plus pour cette école que pour les autres, nous ne pouvons en étudier la genèse, les tâtonnements, les transitions successives. Ce sera donc d'emblée et sans préparation que nous pénétrerons au milieu de sa plus belle et féconde période de production.

Giovanni Bellini (1427-1516) et Mantegna (1431-1506) sont les plus anciens maîtres vénitiens représentés au Prado, le premier par un sujet qui lui est familier : la *Vierge tenant l'Enfant nu, et accompagnée de deux saintes*, et le second par la *Mort de la Vierge*. On sait ce que les deux Bellini durent aux leçons, aux exemples de Mantegna, leur beau-frère, et aussi quelle part active prirent Gentile et Giovanni à la transformation de l'école. Le tableau de Giovanni n'est pas un des plus importants qu'il ait laissés; il nous semble manquer de mouvement, d'expression, et le coloris n'y atteint pas toute l'intensité, tout l'éclat que l'on admire en d'autres œuvres. Exécuté sur panneau et peint à l'huile, on peut en fixer approximativement la date autour de 1475; il est signé *Joannes Bellinus*. Le tableau de Mantegna présente de l'intérêt. Il est peint à la détrempe, sur bois, d'une touche ferme mais un peu sèche; il ne mesure que 0^{m},54 sur 0^{m},42. Malgré cette exiguïté, le maître y a fait entrer de nombreux personnages; c'est d'abord la Vierge à ses derniers moments, étendue sur un lit de parade, puis les apôtres qui l'assistent. La composition est empreinte d'un grand sentiment de naïveté. Saint Pierre, vêtu d'une chappe, vient d'administrer l'extrême-onction à la mourante; un autre apôtre l'encense, un troisième tient à la main un vase de parfums; tous les autres, rangés sur deux files et tenant des cierges à la main, entonnent quelque funèbre psalmodie. Cette scène, qui a de la grandeur, se passe dans un appartement décoré d'une riche architecture; une fenêtre ouvrant sur le dehors laisse voir, dans le lointain, une ville au bord de la mer, des canaux, un quai, des lagunes. On dirait une échappée sur Venise et c'est sans doute Éphèse, où les légendaires placent la mort de la Vierge, que l'artiste a voulu nous faire entendre.

Les élèves et les sectateurs des Bellini ont tous profondément subi le charme des nouveautés que ceux-ci leur enseignèrent. Aussi perçoit-on très nettement, dans leur technique, plus d'une analogie et d'un lien fraternel, par exemple la préoccupation, qui n'existe pas alors chez les Florentins, d'éviter ou d'atténuer la dureté des contours par l'harmonieuse association des couleurs et par l'enveloppement des formes, baignées dans une atmosphère lumineuse, légère,



SAINTE BRIGITTE ET SON ÉPOUX OFFRANT DES FLEURS A L'ENFANT JÉSUS, PAR LE GIORGIONE.

(Musée du Prado.)

qui leur conserve leur relief, leurs proportions véritables et leur exacte perspective. Tous sont, d'ailleurs, de pénétrants observateurs, d'admirables portraitistes, et des amoureux passionnés de la nature et de la vie; tous sont également épris des splendeurs de la lumière et ils ont encore ce trait commun de rechercher la beauté et la grâce, mais la beauté puissante et saine, mais la grâce naturelle et tranquille, et l'une et l'autre sans ombre d'afféterie, comme aussi sans manière.

C'est en ouvrages de ces glorieux élèves, devenus à leur tour des maîtres incomparables, que le Musée du Prado est d'une richesse qui va jusqu'à l'opulence. Faire un choix parmi tant de chefs-d'œuvre n'est pas chose facile; nous allons cependant le tenter.

Du plus idéaliste, du plus tendre comme du plus charmeur des peintres réalistes de Venise, de Giorgio Barbarelli (1477-1511), nous ne rencontrons qu'un unique tableau, mais combien éblouissant! Le sujet qu'il représente, et que le catalogue intitule *Sujet mystique*, est, comme arrangement, de la plus grande simplicité : Sainte Brigitte, accompagnée de Ulf, le sénéchal de Néricie, son époux, offre des fleurs au divin Bambino que la Vierge assise tient sur ses genoux. Tout de suite l'œil du spectateur est absolument conquis par le délicieux contraste de beauté féminine que présentent la Vierge et la Sainte : il va de l'une à l'autre, admirant, d'un côté, le profil pur et finement aristocratique de la Vierge, et de l'autre, le souriant visage de sainte Brigitte, un type exquis de jeune Vénitienne, *bionda e grassotta*, aux chairs fermes et ambrées, à la chevelure ondée, couleur d'or bruni. Ulf, l'air noble et recueilli, debout dans son armure de fer, fournit aux costumes somptueux et chatoyants des deux femmes une superbe opposition. En vérité, c'est un enchantement que cette peinture blonde, chaude, moelleuse, et d'une profonde intensité, qui vous enveloppe et vous pénètre d'un charme inouï, à jamais durable. A elle seule, elle vaut un trésor. Exécutée à l'huile, sur panneau, sa conservation est parfaite; elle provient de l'Escurial où, probablement, elle avait été placée par ordre de Philippe II. Nous devons ajouter que quelques critiques, comparant ce tableau avec celui qui représente, au Musée de Dresde, la *Sainte Famille, avec la Madeleine, saint Jérôme et saint Paul*, voudraient y reconnaître un ouvrage de la jeunesse du Titien, alors qu'il était sous la vive impression du style et du coloris de son condisciple le Giorgione. L'hypothèse n'a rien de choquant, car on peut relever entre les deux peintures beaucoup d'analogie et plus d'un point de contact; mais, pour la faire accepter,



SALOMÉ

Musée du Prado

Gazette des Beaux-Arts Imp. Chardon-Wittmann

cependant, il resterait à démontrer que le tableau de Dresde est bien authentiquement du Titien et non du Giorgione.

Aisément, au surplus, on trouverait parmi les quarante et une peintures de Tiziano Veccelli (1477-1576), conservées au Musée du Prado, plus d'un morceau traité dans cette belle gamme chaude et étouffée, qui rappelle, à faire illusion, l'opulente coloration du Giorgione. N'est-elle donc pas, entre autres, toute giorgionesque, au moins dans son intense tonalité et dans la magie de sa réalité, cette fière *Salomé* portant, dans un plat d'argent, la tête tranchée du Baptiste? Cambrée sur ses hanches puissantes, le haut du corps légèrement renversé en arrière, elle passe triomphante, emportant son sanglant trophée. Quelle superbe créature et quelle carnation saine, jeune et vivante! Qui ne la croirait vraiment peinte, comme disait le Tintoret, avec de la chair broyée? Dans le modèle, on retrouve les traits de Lavinia, la fille du maître, la même qui a posé fréquemment pour ce même sujet : Saint-Pétersbourg, Berlin et la collection de lord Grey, en conservent des exemplaires variés, différant tout au plus par la nature de l'accessoire que porte l'adorable fille.

L'influence des méthodes du Giorgione est encore sensible dans les deux toiles intitulées, au catalogue du Prado : la *Bacchanale* et l'*Offrande à la Déesse des Amours*, que le Titien peignit pour Alphonse Ier d'Este, duc de Ferrare, entre les années 1514 et 1516. Ce prince s'était d'abord adressé, pour décorer un cabinet dans son palais, à Dosso Dossi, qui y avait exécuté plusieurs sujets mythologiques; puis il avait commandé au vieux Giovanni Bellini une *Bacchanale*. Bellini, quoique âgé de quatre-vingt-sept ans, peignit les figures, laissant inachevé le paysage qui devait servir de fond. Alphonse appela alors pour le terminer le Titien, qui compléta en même temps la décoration du *camerino* à l'aide de trois nouvelles compositions, dont la troisième, *Bacchus et Ariane*, appartient à la National Gallery. L'artiste était alors dans toute sa force; aussi, ces trois ouvrages sont-ils considérés comme des plus parfaitement beaux qu'il ait exécutés.

Enlevés du palais de Ferrare, ils allèrent d'abord orner à Rome le palais Ludovisi, puis ils devinrent la propriété des Pamfili qui, vers 1638, offrirent à Philipe IV, la *Bacchanale* et l'*Offrande*.

« Ce sont ces tableaux, — dit M. Reiset dans ses notices sur la National Gallery, — que Michel-Ange avait si bien appréciés dans sa visite au duc de Ferrare en 1530, que plus tard Dominiquin et Poussin ont étudiés avec tant d'amour et dont Augustin Carrache

disait : *Sono le più belle pitture del mondo, e chi non le ha viste può dire non aver visto mai alcuna maraviglia dell' arte.* »

La *Bacchanale* a pour théâtre un paysage dans l'île de Naxos, au bord de la mer; à l'horizon, sur les flots bleus, disparaît la voile qui emporte l'ingrat Thésée. Ariane, l'abandonnée, est endormie près d'un ruisseau qui roule du vin; elle est nue; des bacchants et des bacchantes chantant, dansant, buvant, l'entourent formant des groupes divers; Silène, étendu sur les bruyères d'un coteau, cuve son épaisse ivresse; un bambin couronné de pampres, tout aviné, retrousse sa chemise et mêle gravement au vin du ruisseau un liquide impur. C'est l'épisode comique obligé, formant le pendant de celui du petit Faune qui, dans le *Bacchus et Ariane* de la National Gallery, traîne au bout d'une ficelle une tête de veau. A demi-couchée à terre, une des bacchantes, suspendant son chant, fait une libation. Ridolfi, dans ses *Maraviglie dell' arte*, nous apprend que le modèle qui a posé pour cette ménade était la *Violante*, cette belle courtisane qui fut passionnément aimée du Titien. C'est dans un pli de sa gorgerette que l'artiste a caché sa signature ainsi libellée : *Ticianus F. N.* 101. Sur le papier de musique que tiennent les bacchantes, on lit, minutieusement écrit et noté, un motet, dont les curieuses paroles françaises sont les suivantes : *Qui boyt et ne reboyt il ne sait que boyre seul.*

L'*Offrande à la déesse des Amours* est un sujet allégorique. Dans un paysage ravissant, s'ébat une foule innombrable de petits amours ailés, jouant à mille jeux divers, et symbolisant dans leurs actions les différentes et multiples manières d'aimer. Ici, c'est l'amour paisible, figuré par deux amours qui s'embrassent tranquillement; là, c'est un Cupidon qui à l'improviste en a saisi sournoisement un autre par le cou et lui donne un baiser; plus loin un amour reçoit héroïquement, sans chercher à s'en préserver, le trait qui lui est lancé; ailleurs enfin c'est l'amour douloureux, l'amour égoïste, l'amour généreux ou dévoué, même l'amour nonchalant symbolisés par autant de spirituelles inventions que les attitudes et les gestes rendent aisément saisissables. A droite, une statue de marbre personnifie Vénus, à laquelle deux jeunes filles, deux suppliantes, présentent des offrandes : l'une un miroir, l'autre une tablette où elle a sans doute tracé le nom de celui qu'elle aime en secret.

L'exécution de cette peinture est d'une habileté inouïe; l'audace du parti pris de coloration dépasse tout ce que l'on pourrait imaginer de plus difficile à réaliser : l'accord harmonieux d'une masse de



BACCHANALE, PAR LE TITIEN.

(Musée du Prado.)

tons de chair exprimée à l'aide de toute la gamme, infiniment subtile et variée, de la seule note carminée, rouge ou rose. Le Titien s'est joué de la difficulté et il a produit un chef-d'œuvre.

A ces ouvrages auxquels notre Musée du Louvre n'offre rien de comparable, il convient encore d'ajouter l'admirable tableau représentant *Vénus et Adonis* que le Titien peignit en 1551-1552 pour Philippe II, ainsi qu'en témoignent des lettres de lui, conservées aux archives de Simancas. « J'ai placé, écrit le Titien dans l'une de ces lettres, les figures de ce tableau de façon qu'elles contrastent par leurs attitudes avec celles de la peinture de *Danaé;* ces deux tableaux produiront ainsi un plus agréable effet, étant exposés l'un et l'autre dans une même pièce. » Le Titien a tiré librement son sujet du passage des *Métamorphoses* d'Ovide où le poète raconte la jalousie du dieu Mars à l'encontre du bel Adonis, aimé de Vénus; Mars prépare sa vengeance; Vénus l'a pressentie et troublée, inquiète, elle voudrait encore retenir dans ses bras le trop impatient chasseur. La gracieuse déesse, attirant Adonis sur son sein d'un geste passionné, Adonis, l'épieu en main, cherchant à échapper à l'enlacement qui le retient captif, telle est l'action figurée au milieu d'un superbe paysage dans un coin duquel on voit l'Amour endormi. Le dessin des nus, leur ferme modelé, et le relief que communique à ces beaux corps la puissance d'une exécution magistrale, s'unissent dans cet ouvrage à bon droit célèbre, pour montrer jusqu'à quel haut degré de réalité et de beauté plastiques s'élève le génie du Titien.

La même nature de beauté robuste, tranquille, sans ombre de pensée ou d'expression morale, presque animale enfin, mais qu'exalte et ennoblit jusqu'à la rendre poétique, presque sublime, la seule vertu de la perfection de la forme s'unissant à la perfection de l'exécution, nous la retrouvons dans cette *Danaé*, *recevant la pluie d'or*, destinée dans l'esprit du Titien à servir de pendant à son tableau de *Vénus et Adonis,* ainsi que dans les deux *Vénus*, couchées, nues, presque identiques, l'une appelée la *Vénus au petit chien*, l'autre *Vénus avec un amour*. Ces peintures ont leurs analogues ailleurs, avec des variantes, la *Danaé*, au Musée de Vienne, les deux *Vénus*, aux Uffizi de Florence. Dans chacune d'elles, le type féminin diffère, mais c'est cependant toujours la même femme; c'est la courtisane aux formes magnifiquement belles et voluptueuses, mais vulgaire de traits, « avec le sérieux vide et l'immobilité d'âme d'un animal au repos qui attend », ainsi que le remarque M. Taine à propos des *Vénus* de Florence.

La même observation peut être également appliquée à la figure nue d'Ève, dans le *Péché originel;* le Titien l'a dotée de hanches puissantes et larges, capables d'enfanter une humanité, et d'une carnation opulente, chaudement ambrée. Rubens, retrouvant dans cette superbe créature son type féminin favori, a fait de ce tableau une copie textuelle conservée au Musée du Prado.

Parmi les peintures consacrées à des sujets historiques ou allégoriques, plusieurs présentent un grand intérêt, même une haute valeur; trois d'entre elles, la *Gloire*, l'*Allégorie de la Victoire de Lépante* et l'*Allocution du marquis del Vasto* ne rencontrent de rivales pour l'importance décorative qu'à Venise. Ce sont de vastes compositions toutes peuplées d'un monde de figures, œuvres toutes trois de grand style et de fière tournure. La *Gloire* nous montre Charles-Quint avec sa femme Isabelle de Portugal et Marie de Hongrie avec Philippe II, revêtus d'un blanc linceul et conduits par des anges, se présentant en attitude de suppliants au Père et au Fils, trônant dans les cieux au milieu de chœurs d'anges et de séraphins. Placée au-dessous de la Trinité, la Vierge intercède pour ces pêcheurs appelés au Tribunal suprême. A ses pieds, autour d'elle, se presse la foule des Patriarches et des saints où se reconnaissent Noé, Moïse, le roi David, Job, la Madeleine, puis les Évangélistes, les Bienheureux et divers autres personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le Titien lui-même s'est peint, couvert aussi d'un suaire et priant, dans le voisinage de Job.

Commandée par Charles-Quint à son peintre favori, la *Gloire* fut terminée en 1554, comme l'atteste la lettre que le Titien écrivait à l'Empereur à l'occasion de l'envoi de son tableau, lettre encore inédite, et qui fait partie des archives de Simancas. A l'aide d'un dessin sûr et d'un coloris puissant, contrasté dans une harmonieuse mesure, le Titien a su communiquer l'animation et la vie à tout ce fourmillement d'êtres divins et humains, se déroulant, se divisant en groupes pittoresques.

Le maître avait quatre-vingt-quatorze ans lorsqu'il peignit, pour Philippe II, la seconde toile destinée à rappeler la bataille navale de Lépante. Son titre textuel au Catalogue du Prado est : *Philippe II, vouant à la Victoire l'infant don Fernando, son fils.* Elle représente ce monarque, entouré de trophées d'armes, élevant dans ses bras son second fils et l'offrant à la Victoire, planant dans les airs, les mains chargées de palmes et de couronnes. Aux pieds du roi, on voit un Turc enchaîné, et au bas de la toile, à l'horizon, la bataille de

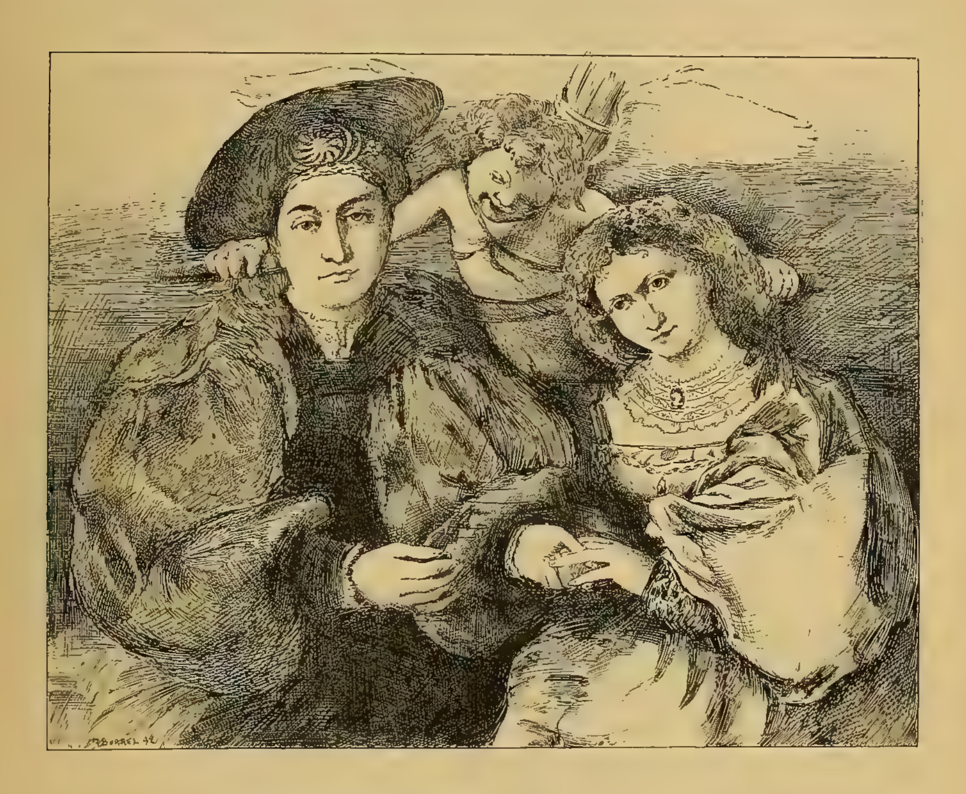
Lépante. Ce qu'on peut louer surtout dans cette composition, c'est la force et la fraîcheur du coloris; pour le surplus, il faut bien prendre en considération le grand âge du peintre qui a fièrement signé son ouvrage : *Titianus Veccelius*, *eques Cœsaris*, *fecit*. La toile figurant le *Marquis del Vasto*, *Alonso Davalos, haranguant ses soldats* est plutôt un portrait historique qu'une composition; bien que la foule des soldats se presse attentive aux pieds du marquis, c'est surtout le général, debout sur un parapet, revêtu de son armure, le bâton de commandement à la main, et parlant à ses troupes, avec auprès de lui son fils aîné lui servant de page, que l'artiste a prétendu peindre. C'est donc en somme la représentation héroïque du célèbre marquis qui commandait en Italie les armées de Charles-Quint.

Nous nous arrêterons peu devant ses nombreux tableaux religieux; d'abord, parce que la plupart des sujets traités se rencontrent en d'autres musées; par exemple, la *Mise au tombeau*, dont le Louvre garde un exemplaire supérieur en qualité aux deux toiles du Prado; et encore par cette raison que la froideur — pour ne pas dire l'absence — du sentiment religieux, assez bien explicable d'ailleurs chez un peintre épris des seules réalités formelles et tangibles, enlève, à notre avis, à ses compositions mystiques une sérieuse part de leur valeur. Incontestablement leur exécution est comme toujours magistrale; mais toute la bravoure du pinceau et la magnificence de coloris déployées ne suffisent pas à suppléer l'émotion, la foi que l'ami tant soit peu païen de l'Arétin était, par tempérament, impuissant à traduire.

D'un ordre bien supérieur sont, dans la série des portraits, d'abord, le portrait équestre de *Charles-Quint*, représenté dans son armure de guerre, la lance en arrêt, et chargeant à la tête de son armée à la bataille de Mühlberg, puis son portrait de grandeur naturelle, en pied, la main droite appuyée sur la poignée de sa dague, l'autre retenant par son collier un superbe lévrier. Le premier de ces portraits, endommagé par un incendie, a poussé au noir et a été d'ailleurs fortement restauré; le second, qui fut peint à Bologne, vers 1552, est de premier ordre et se trouve en excellent état de conservation. D'autres portraits, tels que ceux d'*Alphonse d'Este*, *duc de Ferrare*, de *Philippe II*, d'*Isabelle de Portugal*, sont également à noter pour la beauté et la fermeté de leur exécution.

Quelques beaux et précieux ouvrages des condisciples du Giorgione et du Titien dans l'atelier de Bellini, ainsi que de leurs propres élèves ou de leurs sectateurs, se rencontrent au Musée du

Prado. Une rare et très intéressante composition représentant *Jésus, remettant à saint Pierre les clefs de l'Église*, longtemps enregistrée sur les anciens catalogues comme l'œuvre de Giovanni Bellini et restituée à présent à son véritable auteur, Vincenzo Catena (? — 1532), établit mieux que toutes les hypothèses hasardées à l'endroit de la filiation artistique de ce peintre, à quel maître il convient



LES FIANÇAILLES, PAR LORENZO LOTTO.

(Musée du Prado.)

de le rattacher. Dans cette harmonieuse peinture, d'un ton chaud et hardi, saint Pierre guidé par une jeune femme symbolisant l'Espérance qu'accompagnent la Foi et la Charité, deux belles et blondes Vénitiennes, reçoit agenouillé les clefs que Jésus lui présente. La grâce des figures féminines et le charme du coloris permettraient presque de faire, ici, de Catena un émule du Giorgione.

Jacopo Palma, le Vieux (1480?-1548), élève de Giovanni Bellini, se montre, dans une *Adoration des bergers*, un rival heureux du Titien tant son coloris a de vigueur et son style de naturel et de vérité. Il

était l'ami de ce Lorenzo Lotto (1480?-1554?) dont le Musée du Prado possède un ouvrage extrêmement curieux, faisant sans doute allusion aux *Fiançailles* d'un patricien et d'une jeune fille qu'un amour, au sourire mutin, unit l'un à l'autre à l'aide d'un joug formé de branches de laurier. Cette peinture assez énigmatique, et dont les personnages qui y figurent sont restés inconnus, est exécutée dans cette gamme chaudement ambrée qui caractérise si bien les peintres de l'école vénitienne. Lotto, dont la manière fut assez inégale et flottante, s'approche ici très près de Palma, dont il avait été d'ailleurs le condisciple.

Ce fut aussi de l'atelier de Giovanni Bellini que sortit Sébastien del Piombo (1485-1547), que Michel-Ange acheva de former pour l'opposer à Raphaël. De là ce style élevé, ce dessin ferme et sûr, que vient rehausser encore le coloris vénitien. Deux œuvres tout à fait de premier ordre de ce maître existent au Prado, l'une, la plus incontestablement expressive et belle, *Jésus portant sa croix*, l'autre, *Jésus-Christ aux Limbes*. En donnant la seconde place à celle-ci, nous ne faisons bien entendu que marquer une préférence personnelle et qui d'ailleurs n'enlève rien aux qualités de style et d'exécution, toutes supérieures, qui distinguent cette dernière et si imposante composition.

Si, dans leur disposition, les peintures du Pordenone (1484-1540) qui fut le meilleur élève du Giorgione, gardent encore quelque chose de la naïve simplicité et de l'absence de mouvement des primitifs, son coloris, par contre, moelleux et fin, communique aux carnations une rare intensité de vie et une étonnante morbidesse.

Son tableau du Prado, intitulé *Sujet mystique,* représente la Vierge assise sur un siège élevé, adossé à une tenture verte rehaussée d'un ornement de brocart. Elle soutient l'Enfant debout sur son genou; à droite est saint Antoine de Padoue, les mains cachées dans ses larges manches, à gauche, saint Roch, vêtu en pèlerin. Un charme très pénétrant se dégage de cette toile, toute emplie de paix et de religieux mystère et en laquelle les têtes des deux saints et de la Vierge expriment au plus haut degré le recueillement et la foi.

Un beau portrait d'une dame, restée inconnue, parée d'étoffes aux nuances doucement pâlies et tendres, nous est un spécimen du souple et merveilleux talent qui place le Pordenone au premier rang des portraitistes vénitiens.

Parmi les divers peintres de moindre envergure, mais qui se rattachent aux maîtres dont nous venons d'analyser les ouvrages, il

nous reste à signaler de Palma le Jeune (1544-1628), les *Fiançailles de sainte Catherine*, œuvre distinguée et qui se rapproche par son style et son exécution de la forte tradition du Titien ; puis, de Giovanni Battista Moroni (1525-1578), un portrait d'un *Capitaine véni-*



PORTRAIT DE LA FILLE DU TINTORET, PAR LE MAITRE.

(Musée du Prado.)

tien, de la plus fière tournure et qui a longtemps passé pour être du Titien lui-même; citons enfin un *Orphée* du Padovanino (1590-1650), moins bon dessinateur que coloriste et paysagiste agréable, et de son élève, Pietro della Vecchia (1605-1678), un sujet bizarre, traité en réaliste : *Denys, tyran de Syracuse, maître d'école à Corinthe*.

On ne rencontre pas, sans la noter, une peinture de Michieli Par-

rasio qui fut l'ami et l'élève du Titien et plus tard de Veronèse; son *Christ mort adoré par saint Pie V*, mériterait d'ailleurs d'être signalé même à un autre titre que la rareté : il porte la signature *O. Parrhasi*, c'est-à-dire *Opus Parrhasi*.

On ne saurait s'astreindre à passer méthodiquement la revue des trente-cinq toiles qui portent au Musée du Prado la signature de Jacopo Bassano (1510-1592) ou celles de ses fils Francesco et Leandro. Une telle analyse serait fastidieuse et nous ne rencontrerions point d'ailleurs parmi leurs ouvrages d'un dessin appuyé et lourd, et, à notre avis, si monotones dans leur coloris intense, heurté, parfois brutal, rien qui dépasse en originalité ou en intérêt d'art ce que l'on peut voir ailleurs; nous ne ferons d'exception que pour le *Christ chassant les vendeurs du Temple*, page tout à fait supérieure du vieux Bassan, une *Cène* de Francesco, et de Leandro une *Vue de Venise*, où l'on voit le Doge, entouré du Sénat, allant s'embarquer sur le *Bucentaure*.

Les peintures de Jacopo Robusti, dit le Tintoret (1512-1594) paraissent avoir joui auprès de Philippe II d'une faveur que plus tard Velazquez, leur enthousiaste admirateur, fit également partager à Philippe IV. Ceci explique la richesse des collections royales en ouvrages du rival du Titien. Indépendamment en effet des trente-trois tableaux catalogués au Musée du Prado, l'Escurial en a conservé huit, et non des moins importants, parmi lesquels figurent le *Lavement des pieds*, composition de 19 pieds castillans de largeur sur un peu plus de 7 pieds de hauteur, achetée 250 livres sterling à la vente de Charles I[er] en même temps que l'*Évanouissement d'Esther*, toile payée 100 livres à la même vente et qui est également à l'Escurial. A l'aide de cet ensemble d'ouvrages, il est possible d'apprécier la vigueur d'invention de ce grand et fécond artiste.

L'esquisse d'une audace et d'une fougue étonnantes intitulée le *Paradis*, acquise par Velazquez lors de son second voyage en Italie, présente, à quelques détails près, la même composition que le *Paradis* du Musée du Louvre; toutefois, l'esquisse du Prado est moins confuse que cette dernière; elles sont pareilles en dimensions. On sait que c'est là le premier jet, l'ébauche de l'immense toile mesurant 74 pieds en largeur sur 30 de hauteur qui décore, à Venise, la salle du Grand Conseil au palais ducal. Une lettre écrite par l'ambassadeur de Venise, à Madrid, Hieronimo Lippomano, et datée de l'année 1587 contient un détail intéressant au sujet de la date d'exécution du *Paradis* : l'ambassadeur annonce en effet à son frère que le Tintoret travaille

à cette composition et qu'il la destine au roi d'Espagne Philippe II.

Le Tintoret avait donc soixante-quinze ans lorsqu'il entreprenait cette immense peinture, où se déroule un nombre infini de chérubins,



VÉNUS ET ADONIS, PAR PAUL VÉRONÈSE.

(D'après la gravure de Podesta. — Musée du Prado.)

d'anges, de patriarches, de prophètes, d'apôtres, de martyrs, de vierges, de bienheureux, toute la hiérarchie céleste en un mot, adorant la Sainte Trinité et jouissant de la gloire paradisiaque.

En même temps que le *Paradis*, Velazquez achetait à Venise une

autre toile du Tintoret dont le sujet, assez énigmatique à première vue, a donné aux iconographes bien de la tablature. Les uns y voulaient voir les Israélites au désert recueillant la manne; les autres le miracle de Moïse faisant jaillir l'eau pour son peuple mourant de soif; l'ancien directeur du Musée, fort empêché, n'avait rien trouvé de mieux que cette rubrique : *Sujet d'explication difficile*. M. P. de Madrazo, dans son catalogue rédigé avec tant d'érudite précision, donne à cette belle peinture son véritable titre : *La Purification du butin conquis sur les Madianites*. Ce motif biblique, rarement traité, a fourni à l'artiste l'occasion de peindre le groupe des vierges madianites, vêtues de leur seule nudité et accomplissant l'acte de purification enjoint par le Seigneur à Moïse, ainsi qu'il est rapporté au livre des Nombres.

Une autre composition de grand effet est la *Bataille de terre et de mer*, mêlée furieuse entre Turcs et Vénitiens où l'intérêt se concentre sur une jeune femme, à demi dépouillée de ses riches vêtements, et que soutiennent ou enlèvent, pâmée, un matelot et un soldat armé. Sans doute le Tintoret aura représenté dans cet épisode quelque rapt mémorable accompli par les Turcs sur la côte de l'Adriatique.

Divers autres morceaux terminés, comme l'*Allégorie de la Sagesse*, la *Violence de Tarquin*, *Judith et Holopherne*, ou seulement ébauchés, comme la *Visite de la reine de Saba à Salomon*, la *Chasteté de Joseph*, l'*Évanouissement d'Esther*, et quelques esquisses et projets de frises ou de plafonds, achèvent de donner la mesure de la fécondité créatrice et du brio, ou pour mieux dire, de la belle furie de pinceau de ce robuste maître.

Quelques portraits, notamment celui du général vénitien *Sebastian Veniero* et celui d'une *Jeune fille* où l'on croit reconnaître les traits de Marietta Tintoretta, la fille de l'artiste, qu'il a souvent prise pour modèle, méritent d'être spécialement signalés.

Le nom de Pietro Malombra inscrit au bas d'un cadre représentant la *Salle du Collège de Venise*, avec l'assemblée des sénateurs présidée par le Doge, n'a pas laissé d'intriguer, à cause de sa nouveauté, plus d'un connaisseur. Ce nom nous est en effet peu familier. Cependant Ridolfi parle de l'artiste et donne même quelques détails sur sa vie. Il était né à Venise en 1556 et serait mort en 1618. Il n'aurait d'abord fait de la peinture qu'en amateur ; puis, des revers de fortune l'ayant contraint de chercher des ressources lucratives dans l'exercice de cet art, il obtint, tant à Venise qu'à Padoue, de très sérieux succès. Ridolfi énumère la plupart de ses principaux ouvrages et parle

même, dans les termes qui suivent, du tableau du Prado : « Ce fut encore Malombra qui, le premier, représenta la salle du Collège où le Doge a coutume d'assembler les sénateurs, de donner ses audiences et de recevoir les ambassadeurs étrangers. On dit que cette peinture fut acquise par D. Alonso de la Cueva, ambassadeur de S. M. Catholique à Venise, et transportée en Espagne. » Aucun doute n'est donc possible en présence d'une information aussi précise et l'intéressant tableau de Malombra n'a plus à courir le risque d'être attribué, comme certains l'on fait, au Tintoret, d'autres au Schiavone et même au Titien. Mais, pour erronées qu'elles fussent, ces attributions n'en indiquent pas moins combien est véritablement grande la valeur de cette petite merveille de coloris, puisqu'elle pouvait permettre, sans trop de fantaisie, de tels et de si glorieux rapprochements.

De cet autre grand Vénitien, de Paul Véronèse (1528-1588), de ce beau peintre qui sait déployer pour le plaisir des yeux de si grandioses ordonnances et de si merveilleux spectacles, le Musée du Prado possède vingt et une peintures, toutes importantes et belles à des degrés divers, mais dans le nombre desquelles se détachent avec éclat plusieurs chefs-d'œuvre. Le plus grand est à notre avis le tableau qui représente *Vénus et Adonis*, le même sujet que nous avons déjà rencontré traité par le Titien, mais dans un autre sentiment. Véronèse n'a point en effet voulu que sa Vénus exprimât l'inquiétude et la crainte. Pour retenir auprès d'elle son amant, n'a-t-elle pas l'irrésistible puissance de ses charmes? Ce n'est pas en vain qu'elle y compte, car Adonis, profondément endormi sur les genoux de la déesse, ne témoigne d'aucune hâte à s'éloigner d'elle. Tenant à la main un éventail de forme orientale, Vénus veille amoureusement sur le calme sommeil du beau chasseur, aidée dans cette tâche par un jeune Cupidon qui, de toutes ses forces, retient un grand lévrier qu'impatiente sans doute le repos prolongé de son maître. C'est là toute l'action; elle se passe sous de grands arbres, aux ombres frémissantes, aux premières lueurs du soleil levant qui déjà, de ses flèches d'or, perce l'épais feuillage. C'est un poème de joie, de lumière et de sensualité enchanteresse que cette peinture où Véronèse a mis toute la grâce aisée de son dessin, tout le charme de son délicieux coloris, toute la capiteuse beauté de sa plastique. Admirablement conservé et vierge de tout repeint, cet ouvrage que Velazquez eut la bonne fortune de pouvoir acquérir à Venise en 1648, en même temps que le *Paradis* du Tintoret, est l'un des plus précieux joyaux de la collection.

Parmi les compositions religieuses, celle qui représente *Jésus enfant discutant avec les docteurs* est tout à fait de premier ordre. Ce sujet convenait d'ailleurs merveilleusement au génie de Véronèse qui n'a pas manqué de le placer dans un temple d'une grande magnificence architecturale. *Jesus et le Centurion*, le *Martyre de saint Ginès*, le *Sacrifice d'Abraham*, une *Madeleine repentante* et *Suzanne et les deux vieillards* sont autant d'œuvres remarquables qui, toutes, se recommandent autant par l'élégance ou la distinction des figures que par la séduisante magie du coloris.

Le Musée du Prado conserve également une composition intitulée *Jésus aux noces de Cana*, acquise à la vente de Charles Ier. Si elle n'est pas comparable, pour les dimensions et la magnificence de la mise en scène, aux *Noces de Cana* et au *Repas chez Simon le Pharisien*, de notre Musée du Louvre, elle n'est non plus ni la copie réduite ni l'esquisse de notre célèbre Banquet. C'est, dans ses modestes proportions, une œuvre tout à fait originale et d'une belle tonalité claire et argentine où, comme au Louvre, Véronèse, prenant ses modèles parmi ses amis, a peint entre autres son propre portrait et celui du peintre de Vicence, Giovanni-Battista Maganza, revêtus de somptueux costumes.

Si Véronèse sait créer, comme en se jouant, les plus fastueuses ordonnances et traiter avec une superbe aisance les plus vastes compositions décoratives, il sait tout aussi bien, sur des toiles de chevalet, donner toute la mesure de son génie de coloriste. On en a la preuve au Prado dans le *Moïse sauvé des eaux*, tableau de petit format d'une facture exquise, finement argentée, où dans un paysage pittoresque, baigné de lumière, la fille de Pharaon, vêtue de brocart comme une patricienne, et entourée de ses filles d'honneur, sourit au jeune enfant que lui présente une de ses suivantes [1].

Parmi les portraits, celui qui nous paraît le plus parfaitement beau porte au catalogue le n° 545. C'est un portrait de femme, jeune, au visage plein qu'éclairent de beaux yeux bruns et dont la chevelure, couleur d'or roux, est ornée de perles. Par son éclat, l'élégance et la richesse du costume, cet ouvrage est assurément supérieur au portrait de *Jeune femme* que possède le Louvre.

Entre les élèves de Véronèse qui se trouvent représentés au Prado, nous devons citer : de Carletto, le fils du maître, ce jeune peintre de tant d'espérance et qui mourut à vingt-quatre ans, une

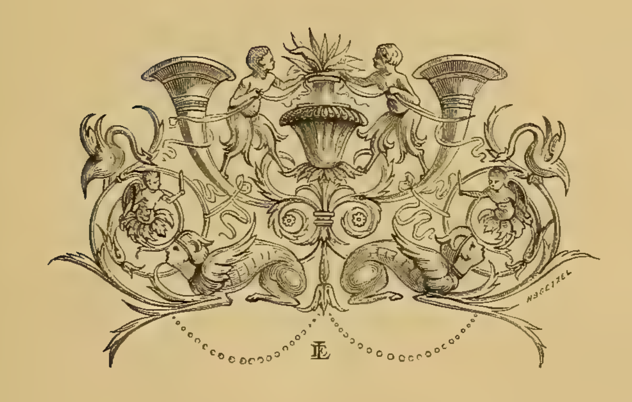
1. Voy. l'eau-forte publiée dans la *Gazette*, 3e pér., t. III, p. 470.

Allégorie de la naissance de l'Amour, et une *Sainte Agueda*, deux œuvres longtemps regardées comme de Paul Véronèse lui-même; de Battista Zelotti, *Rebecca et Eliezer*, souvent attribuée également à son maître, et enfin d'Alessandro Turchi, dit aussi le Véronèse et l'Orbetto, qui fut l'élève de Felice Riccio, puis de Carletto, une *Fuite en Égypte*, placée jadis dans l'église de San-Romualdo, à Rome, et qui peut être considérée comme l'une de ses meilleures productions.

Giambattista Tiepolo, né à Venise en 1693 et mort à Madrid en 1770, alors qu'il couvrait de ses plus belles inventions décoratives les plafonds du nouveau palais royal, clôt dignement la liste des peintres vénitiens avec une *Conception*, d'un coloris plein de fraîcheur et d'éclat, et avec l'esquisse d'un plafond : le *Char de Vénus*, d'une ordonnance un peu tourmentée, mais aussi souverainement habile et séduisante dans son exécution spontanée, qu'aucune peinture définitive due au libre pinceau de cet ingénieux et fécond improvisateur.

PAUL LEFORT

(La suite prochainement.)





LE SCULPTEUR CLAUDE MICHEL

DIT

CLODION

(1738-1814)

La théorie de l'art pour l'art a fait son temps. L'artiste qui condescend à vivifier de son talent un objet utile, un meuble, un bijou, une pièce d'orfèvrerie n'est plus exposé à la réprobation de ses confrères. On s'étonnera bientôt que la grande tradition de nos aïeux ait pu, durant un certain temps, être méconnue à ce point. Est-ce que les plus habiles peintres ou les premiers sculpteurs, je ne dis pas du moyen âge ou de la Renaissance, mais du XVIIe ou du XVIIIe siècle, ont jamais hésité à prêter leur concours aux architectes pour la décoration des panneaux d'appartement? L'illustre Le Brun, capable de terminer en quatre années les peintures de la grande galerie de Versailles, ne croyait pas déroger quand il donnait le dessin d'une fontaine, d'une serrure, d'une table ou d'une grille. Antoine Coyzevox n'a-t-il pas pris une part capitale à l'exécution des figures d'enfants et de ces merveilleux trophées de bronze doré qu'on n'admire pas assez dans la même galerie de Versailles? Qui donc a sculpté les charmantes mythologies qui se jouent gracieusement aux voussures des plafonds ou sur les médaillons des panneaux de l'ancien palais

Soubise, sinon quelques-uns des plus célèbres sculpteurs du commencement du règne de Louis XV, les Lemoine, les Adam, les Le Lorrain? Faut-il insister davantage sur cette persistance de l'application de l'art à tous les besoins industriels jusqu'aux temps les plus rapprochés de nous? La scission déplorable, funeste, des deux anciens alliés est donc une innovation moderne, contraire à toutes les traditions françaises. Et même de nos jours, combien de maîtres éminents ont protesté par leurs exemples contre ce dédain de l'art appliqué à la décoration! Ils triomphent enfin; leur cause paraît désormais gagnée, mais après combien de déboires, au prix de quelles luttes!

Ces rapprochements viennent naturellement à l'esprit de quiconque s'occupe de la vie et des œuvres d'un artiste comme Clodion. Clodion aurait pu se consacrer exclusivement à la grande sculpture, établir sa réputation sur trois ou quatre statues ou monuments dont l'exécution eût rempli sa carrière, et il fût ainsi parvenu sans discussion, car son talent était incontestable, à tous les honneurs académiques, à toutes les récompenses officielles. Il a préféré animer de ses doigts agiles mille figures légères et exquises, promener sa fantaisie intarissable sur les objets les plus variés, tout en montrant à maintes reprises à quel point il était capable de rivaliser avec les plus habiles maîtres de son temps. Pour la gloire de son nom, peut-être n'a-t-il pas choisi la plus mauvaise voie.

*
* *

Pendant bien des années, les origines, la famille, l'existence tout entière de Clodion sont restées enveloppées d'une profonde obscurité. Quelques fervents admirateurs du XVIIIe siècle recherchaient bien avec ardeur ses ouvrages; mais ils cachaient ce goût comme un travers; ils rougissaient presque de leur passion pour un art exquis et profondément original. Le public s'intéressant peu à l'œuvre de cet irrégulier, la biographie de Clodion était aussi ignorée que si des siècles nous eussent séparés de lui. Un de ses amis, nommé Dingé[1], qui

1. Antoine Dingé était un érudit et un écrivain; il se mêla même à la politique active pendant la Révolution. Il écrivit une brochure sur le procès du Roi, avec cette épigraphe hardie : *La vérité ne déplaît qu'aux tyrans.* J'ai vu annoncer dans un catalogue récent de libraire des manuscrits de Dingé contenant des traductions diverses du grec, de l'anglais, de l'italien. Mais le meilleur titre qui sauvera son nom de l'oubli sera toujours sa courte notice sur son ami Clodion.

fut aussi son exécuteur testamentaire, avait jadis résumé dans une notice courte et précise les principaux incidents de sa carrière; mais cette biographie, tirée à un très petit nombre d'exemplaires, parut dans un mauvais moment, en 1814. Elle est introuvable aujourd'hui.

La vente de la collection d'un des admirateurs les plus fanatiques de l'artiste, M. le baron Thibon, fournit à un curieux délicat l'occasion de rappeler ce qu'on savait encore de la vie de l'ingénieux sculpteur. C'était sans doute peu de chose. Cependant M. F. de Villars, dans son article de la *Revue universelle des Arts* publié en 1862, avait eu le grand mérite d'attirer l'attention publique sur une figure presque effacée et de résumer en quelques pages les renseignements exacts puisés à des sources sûres.

L'ambition du dernier historien de Clodion a été plus haute. Dans le beau livre qu'il écrivait il y a peu d'années [1], M. H. Thirion se proposait de reconstituer la carrière complète de l'artiste, de nous faire connaître ses maîtres, de rechercher quelle influence l'hérédité avait pu exercer sur le développement de son talent, de le suivre pas à pas dans tous ses déplacements, de pénétrer enfin les moindres mystères de sa longue existence si peu connue. La tâche était ardue. Pour la mener à bonne fin, il fallait, avec beaucoup de persévérance, une grande sagacité. L'historien a su triompher de toutes les difficultés. Je connais peu d'ouvrages récents contenant une aussi abondante récolte de faits nouveaux, ingénieusement disposés et racontés avec autant de charme et de méthode.

Cependant, malgré ses patientes recherches, M. Thirion n'a pu tout savoir. Si son livre est définitif pour l'ensemble de la vie et de l'œuvre de Clodion, des découvertes heureuses apporteront plus de lumière sur son caractère et sur certaines particularités de sa carrière. C'est le but que nous nous proposons dans la présente étude, en déclarant bien haut que nous nous reporterons constamment au travail de M. Thirion. Inutile de répéter après lui ce qu'il a si bien dit et de recommencer ce qui est définitivement acquis.

1. *Les Adam et Clodion* par H. Thirion. Paris, A. Quantin, 1885, grand in-8, avec planches. — M. Thirion s'était fait connaître auparavant par un travail très recommandable sur le palais de la Légion d'honneur. Il a bien voulu nous autoriser très gracieusement à reproduire ici plusieurs des illustrations de son bel ouvrage sur Clodion; qu'il reçoive nos très vifs remerciements.

I

Dixième enfant de Thomas Michel et d'Anne Adam, la sœur des sculpteurs lorrains de ce nom, Claude Michel [1] naquit le 20 dé-



STATUE DE SAINTE CÉCILE, PAR CLODION.

(Cathédrale de Rouen.)

1. M. Thirion donne ainsi le début de l'acte de naissance : « Claude Michel, fils légitime de Thomas Michel... », ce qui ferait croire que Clodion avait reçu deux prénoms Claude et Michel et s'appelait Claude-Michel Michel; en effet, dans les actes de cette nature, le nom de famille n'est jamais joint aux noms donnés

cembre 1738. La famille habitait alors une maison située sur la paroisse Saint-Roch, à Nancy. Le mariage du chef de cette nombreuse lignée ne remontait qu'à treize ans. Toutes les dates ont été contrôlées minutieusement par M. Thirion sur les registres paroissiaux de Nancy. Dans son acte de mariage, Thomas Michel est qualifié de marchand ; ailleurs, dans les actes de baptême de ses enfants, il se donne comme traiteur : les deux qualités ne sont pas inconciliables. Mais ce qui s'explique plus difficilement, c'est le titre de premier sculpteur de Sa Majesté prussienne dont Thomas se décora par la suite. La parenté des Adam avait sans doute éveillé chez le brave restaurateur de hautes ambitions. Tout le monde autour de lui, ses beaux-frères, ses fils, modelaient à l'envi la terre ou taillaient le marbre. Il profita de la première occasion qui s'offrit pour gagner Berlin, où Lambert-Sigisbert Adam jouissait à ce moment d'une faveur signalée. M. Thirion suppose que Thomas Michel fut chargé d'escorter les antiques du cardinal de Polignac, acquis par le roi de Prusse et transportés à Berlin en 1742. L'hypothèse est certainement fort ingénieuse; jusqu'à preuve contraire, on peut l'accepter pour expliquer d'une manière plausible le titre retentissant accordé à Thomas Michel. Mais il faut alors admettre qu'avant son départ de Nancy, le père de Clodion n'était pas complètement étranger à l'art du sculpteur. Le fait n'a rien d'impossible. N'existe-t-il pas plus d'un exemple d'un peintre méconnu ayant demandé des ressources pour élever sa famille à des talents distingués dans l'art culinaire?

S'il en est ainsi, Claude Michel n'aurait vu autour de son berceau que des artistes occupés à manier l'ébauchoir. Son premier jouet aurait été un ciseau. Ainsi s'explique le précoce développement de ses aptitudes. Ses oncles, lors de sa jeunesse, se trouvaient dans toute la force du talent, en pleine fièvre de production.

Le groupe principal du bassin de Neptune, à Versailles, l'œuvre maîtresse de Lambert-Sigisbert Adam, avait été terminé et mis en place en 1740; ce grand travail excitait l'admiration générale et venait de consacrer la réputation de son auteur. Le maître du jeune

à l'enfant. Les actes de baptême des autres fils de Thomas Michel confirment cette règle invariable. Le prénom de Claude est très commun dans l'Est et particulièrement en Franche-Comté au siècle dernier. Que Claude ait été bien vite converti en un diminutif familier tel que Clodion, c'est-à-dire le petit Claude, pour désigner le dernier-né de la famille, cela s'explique assez naturellement. Dès son arrivée à Paris, dans les concours pour le grand prix, il est toujours appelé Clodion Michel. Le sobriquet donné à l'enfant était devenu son véritable nom.

Clodion se trouvait tout indiqué. Il est probable que ses premiers essais dans la maison paternelle avaient de bonne heure marqué sa vocation véritable. Aussi Lambert-Sigisbert Adam le recevait-il dans son atelier avant qu'il eût atteint sa dix-septième année.

Voici notre jeune apprenti sculpteur installé à Paris, se préparant avec ardeur aux concours académiques ; à côté de lui, trois de ses frères, destinés à devenir plus tard ses collaborateurs, travaillent dans l'atelier de leur oncle. Ils se nomment, en suivant l'ordre des naissances, Sigisbert, Nicolas et Pierre. L'aîné a dès lors joint au nom paternel le nom de sa mère qui rappelle sa proche parenté avec une dynastie d'artistes renommés. Il signe Sigisbert-Michel Adam au bas de l'acte de décès de son oncle Lambert-Sigisbert, mort le 12 mai 1759.

Ainsi, quatre des enfants de Thomas Michel avaient montré de précoces dispositions pour la sculpture. Mais, seul, Clodion sut s'élever par un talent original au-dessus des artistes nombreux qui se disputaient alors les premières places dans le monde de l'art.

Pour ne plus revenir sur des personnages secondaires, rappelons tout de suite qu'à l'exemple de ses oncles et de son père, Sigisbert Michel alla tenter la fortune en Allemagne. En 1761, il partit pour Berlin. L'expérience ne lui réussit pas mieux qu'aux autres membres de sa famille. Quand il revint, après huit années de séjour à la cour de Frédéric, il n'était riche que de promesses; c'était à peu près la seule monnaie dont le roi de Prusse payât les services de ceux qu'il appelait à sa cour. De là sans doute le dicton populaire bien connu. En vain Sigisbert Michel adressa-t-il requêtes sur requêtes, sans ménager les reproches les plus sanglants, à son insaisissable débiteur; ses réclamations n'obtinrent aucun résultat. Le roi de Prusse était de longue date habitué à de pareilles misères, et n'en était guère ému.

Sigisbert Michel revint donc en France sans un sou vaillant. Nous le retrouverons dans l'atelier de Clodion, dont il emprunta le nom quand il crut celui d'Adam trop démodé et celui de Clodion plus en faveur auprès des amateurs. Il signait, dans les derniers temps de sa vie, Sigisbert Clodion. Nous insistons sur ces infimes particularités, pour prévenir des confusions possibles si l'on rencontrait ces noms de Sigisbert-Michel Adam ou Sigisbert Clodion, au bas d'un acte authentique ou de quelque terre cuite dans le goût du véritable Clodion.

Voici donc notre jeune sculpteur, j'entends Claude Michel ou

Clodion, privé de son maître au moment des concours du grand prix de l'Académie. Si cette perte fut cruelle pour son affection, elle n'exerça pas grande influence sur son avenir. En effet, dès le 7 avril 1759, Clodion Michel, comme l'appellent les procès-verbaux de la Compagnie, était jugé digne de concourir, et, aussitôt après la mort de son oncle, survenue le 12 mai, il se faisait inscrire comme élève chez Pigalle, peut-être pour se ménager un avocat ayant l'oreille des juges, lors de la discussion sur le concours du grand prix. Si telle fut sa tactique, elle réussit pleinement, puisque, le 1er septembre suivant, l'Académie, réunie en assemblée solennelle, décernait le premier prix de sculpture à Clodion Michel. Il n'avait pas encore vingt-un ans. Le modèle qui obtint les suffrages des Académiciens n'existe plus; on sait seulement que les concurrents avaient dû représenter le meurtre d'Ammon par son frère Absalon au milieu d'un festin. A cette époque, tous les sujets de concours étaient tirés de la Bible. Ce fut en 1762 seulement, que des épisodes de l'Histoire ancienne commencèrent à alterner avec les traits de l'Histoire sainte.

Suivant l'obligation imposée à tous les lauréats de l'Académie, Clodion dut faire un stage à l'École des élèves protégés avant de partir pour l'Italie. Fondée par le frère de Mme de Pompadour, cette école, sur l'utilité de laquelle les opinions les plus diverses ont été émises, avait alors pour directeur le peintre Carle Van Loo. Le jeune sculpteur y séjourna pendant près de trois ans, du mois de décembre 1759 au mois de septembre 1762. Malheureusement, les renseignements font défaut sur cette période de ses études qui dut exercer forcément une influence profonde sur la direction de son talent. Quand Clodion arrivait à Rome, le 25 décembre 1762, il avait plus de vingt-quatre ans. A cet âge, généralement, on sait bien le but qu'on se propose, et Claude Michel avait une personnalité trop marquée pour hésiter longtemps sur la voie qui convenait à ses aptitudes.

Il est à remarquer que tous les maîtres du jeune artiste sans exception ont fait l'éloge de la douceur de ses manières et de la facilité de son caractère. Tel il était à l'École des élèves protégés, tel il se retrouve à Rome. Il se garde bien de prendre part aux séditieuses cabales du terrible Mouton. Aussi Natoire n'a-t-il pas assez de mots pour exalter les heureuses dispositions, l'humeur douce et accommodante du nouveau venu. Ce suffrage favorable ne se dément pas jusqu'à la fin des années d'apprentissage. D'après le témoignage de Natoire, Clodion reste toujours un garçon paisible, obéissant, studieux, uniquement occupé de son travail.

Consultez la correspondance du Directeur de l'Académie. Le 16 avril 1766, Natoire écrivait à M. de Marigny: « Le sieur Clodion, sculpteur, m'a fait voir une suite de petits modèles. Cet artiste est rempli de goût dans ses ouvrages et fait un très bon sujet; » et trois mois plus tard, le 16 juillet : « Je suis très content du sieur Clodion. J'ai vu une suite de petits modèles qu'il a faits d'un très bon goût. Il a un groupe à faire pour M. le duc de La Rochefoucauld, en marbre, de moyenne grandeur, et je crois qu'il s'en acquittera très bien. »

Quel était le sujet de ce groupe, une des premières œuvres du débutant? Natoire ne le dit pas. Peu importe d'ailleurs. Ce qui est à retenir du passage cité, c'est l'indication fournie sur le genre adopté par Clodion dès son séjour à Rome. Les grands vestiges de l'antiquité avaient eu peu d'influence sur la direction de son talent. Peut-être les modèles grecs et romains ont-ils quelque peu affiné son style, lui ont-ils appris des délicatesses et des souplesses de forme qu'il n'eût pas connues dans l'atelier de Lambert-Sigisbert Adam ou de Pigalle. Mais il demeure avant tout le partisan déterminé, convaincu de son temps; il reste le produit des tendances du XVIII[e] siècle. Il sera capable, si l'occasion se présente, de prouver qu'il était de taille à rivaliser avec les plus habiles de ses contemporains sur le terrain de la sculpture historique; mais il conservera toujours une prédilection marquée pour les petits modèles de nymphes et de satyres, de jeunes femmes lutinées par les Amours et autres sujets analogues. C'est là sa véritable vocation et son originalité. Il aura raison de s'y tenir.

D'autre part, la correspondance de Natoire nous montre le succès couronnant de bonne heure les premiers essais de l'artiste. Il n'est encore qu'un studieux élève, perdu dans la foule des pensionnaires du Roi, et déjà les amateurs l'ont distingué; déjà les artistes témoignent une singulière estime pour ces petits modèles dont parle le bon Natoire. Il ne s'agit pas seulement ici du groupe de moyenne grandeur commandé par le duc de La Rochefoucauld. Plusieurs œuvres de Clodion figurent dans des ventes importantes de 1767 à 1771, à une date où il n'avait pas quitté Rome, et où les Parisiens connaissaient à peine son nom. On le voit paraître, dès 1767, dans le catalogue de M. de Julienne, le délicat connaisseur, avec trois statuettes en terre cuite, une Bacchante, une Prêtresse, une femme allumant le feu de l'Amour. En 1769, un amateur fervent de la sculpture française, M. La Live de Jully, laissait, dans une collection assez nombreuse de terres cuites, une Vestale signée *Clodion*. A la vente de François

Boucher, le premier peintre du Roi, faite en 1771 [1], paraissent, à côté d'une Vestale d'après l'antique, de 15 pouces de haut, un vase en terre cuite orné d'une Bacchanale d'enfant en bas-relief et plusieurs autres petits sujets sans nom d'auteur, mais qui rentrent tout à fait dans la manière de Clodion. Les prix obtenus par ces œuvres d'un débutant, sans être bien élevés, prouvent cependant que le public des artistes et des curieux appréciait à sa valeur le neveu des Adam. La Vestale de Boucher atteint 200 livres. Symptôme plus significatif encore, les deux figures de M. de Julienne, sans doute deux pendants, sont achetées par M. de Montucla, le mathématicien membre de l'Académie des sciences, amateur émérite qui devait prendre une part si active à la Direction des Beaux-Arts, sous l'administration de M. d'Angiviller, en qualité de premier commis des Bâtiments.

La durée du séjour à Rome des pensionnaires du Roi était limitée à quatre années. Arrivé le 25 décembre 1762, Clodion devait donc strictement quitter son logement et son atelier du palais Mancini à la fin de 1766. Souvent, des délais étaient accordés, quand le nouveau titulaire d'une pension se trouvait en retard. Notre artiste aurait vivement désiré profiter d'une pareille faveur. Mais, son remplaçant étant survenu, il fallut lui céder la place. Le 25 juin 1767, il abandonnait le palais Mancini, toutefois sans quitter Rome, où il comptait déjà un public d'admirateurs et de clients fort enthousiastes de son mérite. « Pendant son séjour à Rome, dit Dingé, ses productions étaient achetées avant même qu'il les eût finies. Il travailla beaucoup pour l'impératrice Catherine II qui tenta en vain de l'appeler dans ses États. »

Dans de pareilles conditions, qu'avait-il besoin d'abandonner le théâtre de ses premiers succès? Qu'eût-il été faire à Paris, où il se fut trouvé en rivalité, non seulement avec ses contemporains, mais encore avec des maîtres en pleine réputation?

Il déclina donc, à en croire Dingé, toujours bien informé, les offres de l'impératrice de Russie, et sans doute il fit bien. Son talent si particulier, fait de grâce et de volupté, avait besoin d'un milieu sympathique. Il lui fallait Rome ou Paris. Il se fût glacé dans les frimas du Nord.

Un moment, Clodion faillit être chargé d'un monument qu'on voulait ériger à Nancy à la mémoire du roi Stanislas; le projet échoua,

1. C'est par erreur que la vente de Boucher est fixée dans le livre de M. Thirion à l'année 1767.



Gazette des Beaux-Arts Schwarzweber Hél.

MONTESQUIEU

Statue en marbre par Clodion, au Palais de l'Institut

et le sculpteur se remit de plus belle à ces petits ouvrages qui obtenaient tant de succès auprès de la société choisie de Rome. Sans doute, il se fût attardé bien des années encore en Italie, dont la vie facile convenait à l'indolence de son caractère, si un ordre venu de Paris n'eût interrompu cette douce et tranquille existence. Sur le bruit de ses succès, M. de Marigny lui ordonnait de revenir en France pour exécuter les travaux que le Roi allait lui confier. Impossible de résister à une pareille injonction. Le caractère de Clodion était d'ailleurs peu propre à la lutte. Il se soumit sans difficulté, et, au mois de mars ou d'avril 1771, il était de retour à Paris. Il avait passé près de neuf années hors de France, et y rentrait, âgé de trente-deux ans, dans toute la plénitude de son talent.

Clodion rapportait de Rome un certain nombre d'études et de modèles. On a signalé les morceaux qui avaient paru, dès 1767, à la vente de M. de Julienne. En 1770, la collection d'un avocat au Parlement, M. Fortier, était livrée aux enchères. Le catalogue signale une « Vestale couronnée de fleurs tenant d'une main un vase appuyé sur un trépied, de l'autre une patère », signée et datée de Rome 1766, mesurant 13 pouces 6 lignes de hauteur. Cette figure mérite attention; d'abord elle porte une date, particularité rare dans l'œuvre de Clodion. On ne s'est guère inquiété jusqu'ici de ce détail; il est capital cependant si l'on veut étudier avec méthode le développement du talent de l'artiste. Ainsi, il est certain que la Vestale de M. Fortier fut exécutée sous l'influence immédiate des modèles antiques. Le sculpteur a cherché surtout le bel arrangement des draperies, des lignes nobles et calmes. Quel contraste avec tout son petit monde d'Amours lutinant des Nymphes ou de Satyres en goguette ! Car l'œuvre de Clodion présente, du commencement à la fin, ce double aspect : d'une part, mille fantaisies charmantes, produites sans effort, en se jouant, comme échappées à l'improvisation d'un virtuose émérite; d'autre part, des œuvres longuement méditées, exécutées après de sérieuses études, comparables pour le style et la forme aux meilleures figures des maîtres les plus renommés du temps. On ne saurait trop le redire : s'il n'eût pas été entraîné par une vocation irrésistible en quelque sorte dans la voie qu'il a suivie, Clodion pouvait disputer une des premières places parmi les sculpteurs de la fin du XVIIIe siècle et entrer en lutte avec les plus habiles de ses contemporains.

M. Thirion cite encore, parmi les modèles rapportés de Rome, un projet de fontaine, de 2 pieds de proportion, formé d'un groupe de

trois figures drapées, représentant des dames romaines pressant leurs mamelles pour faire jaillir l'eau. Certes, un pareil sujet, bien qu'il n'ait paru en vente qu'en 1776, ne pouvait avoir été conçu et entrepris qu'à Rome. Il atteignit le prix élevé de 1,350 livres, et fut acquis par un marchand nommé Dulac.

Sont-elles bien de Clodion, ces deux copies de 30 pouces de haut, en marbre, de la Vénus Callipyge et d'Hébé, qui passaient en 1785 à la vente de M. de Véri, et que l'expert Le Brun acquérait alors au prix de 801 livres? Certes, elles n'ont pu être exécutées qu'à Rome, et si leur authenticité était bien démontrée, elles prouveraient une fois de plus que l'artiste n'avait négligé aucun mode d'étude durant son séjour en Italie.

Sans doute, il avait montré dès le début les plus heureuses dispositions; son succès, lors de son premier concours, atteste la précocité de son talent; mais la contemplation prolongée des chefs-d'œuvre de l'antiquité, un commerce de plusieurs années avec les anciens ne manquèrent pas d'exercer une heureuse influence sur le développement de son goût et de son tempérament d'artiste. Il ne faut pas perdre cela de vue; car il n'y a pas eu, il n'y aura jamais de sculpteur improvisé; c'est un art qui a toujours exigé de longues études et de fortes préparations. Clodion n'a pas échappé à la loi générale. Ces petits sujets si ingénieusement trouvés, si lestement improvisés, sont le résultat de longues années d'apprentissage et d'observation.

II.

Dès son retour à Paris, l'artiste avait trouvé un public de connaisseurs très favorablement disposé. La preuve de cette bonne opinion, je la trouve dans les catalogues de tous les cabinets un peu importants d'œuvres d'art parus de 1771 à 1791.

Dans les ventes de Mariette, du duc de Saint-Aignan, du prince de Conti, de Natoire, de l'abbé Terray, du marquis de Pange, de la Live de Jully, de Lebrun, de l'orfèvre Dubois, de M. de Véri, de Lenglier, et dans nombre de ventes anonymes de la même période, le nom de Clodion revient sans cesse. Ce sont des bas-reliefs ou des figures en terre cuite, des vases enguirlandés de rondes d'Amours, et aussi des girandoles de bronze doré, supportées par des femmes ou des enfants. L'artiste suffit à peine à toutes les commandes, d'autant

plus qu'il s'occupe en même temps d'œuvres plus sérieuses dont nous nous occuperons bientôt.

Pour se mettre en état de répondre à la faveur du public, aussitôt après son retour à Paris, Clodion avait organisé sa vie de façon à en retrancher toutes les préoccupations de soins matériels. Il avait installé son logement et son atelier dans une grande maison de la place Louis XV où il trouvait l'espace nécessaire pour faire travailler



LA MORT DE SAINTE CÉCILE, BAS-RELIEF DE CLODION.

(Cathédrale de Rouen.)

sous ses yeux plusieurs collaborateurs et pour mener de front dix œuvres différentes. Sa vieille tante, Barbe Adam, avait mission de diriger la maison et la table. Dans son entourage immédiat, l'artiste avait rencontré les auxiliaires les plus aptes à le seconder utilement, en raison de leur communauté d'origine, d'éducation et de style; d'abord, son frère Sigisbert Michel, bien revenu de ses illusions sur le roi de Prusse et de son goût d'aventures, puis ses autres frères Nicolas et Pierre. Tous trois passèrent de longues années auprès de leur cadet, occupés à travailler sous sa direction; tous trois surent s'assimiler son style et le seconder dans ses ouvrages de façon à lui permettre de mener rapidement à terme de nombreux travaux de la nature la plus diverse.

Pour les anciens pensionnaires de Rome, c'était presque une obligation de se présenter sans retard aux suffrages de la Compagnie qui leur avait décerné sa plus haute récompense. Clodion ne pouvait se soustraire à ce devoir. Il soumit au jugement des académiciens, en 1773, divers morceaux, la plupart classiques par le choix du sujet et le style. C'était un *Jupiter prêt à lancer sa foudre,* que l'Académie chargea le sculpteur de traduire en marbre pour son admission au titre d'académicien; un *Fleuve Scamandre desséché par les feux de Vulcain;* un *Hercule qui se repose;* puis quelques œuvres moins sévères : trois vases, ornés de bas-reliefs, un satyre enfant en marbre; trois bas-reliefs avec figures de femmes ou d'enfants, et enfin, — qui aurait attendu pareille chose de lui? — un groupe pour un tombeau. Jamais l'artiste n'eut d'exposition plus complète. Nous le verrons se désintéresser bien vite des Salons et renoncer même à poursuivre plus loin sa carrière académique. Son morceau de réception, relégué dans un coin de son atelier, ne fut jamais terminé; aussi, vingt ans après, en 1793, quand l'Académie de peinture et de sculpture fut supprimée, Clodion n'était-il encore que simple agréé.

Ses débuts avaient été trop rapides et trop brillants pour qu'on ait le droit d'imputer cette étrange indifférence à d'autres motifs qu'aux multiples travaux dont il était accablé. Le temps lui manqua sans doute pour exécuter en marbre ce Jupiter qui, à en juger par les croquis que nous connaissons, n'aurait pas enrichi beaucoup la collection si curieuse des morceaux de réception conservée au Louvre.

Est-ce négligence, est-ce une autre raison, Clodion ne parut qu'aux Salons de 1773, de 1779 et de 1783. Encore ne pouvait-il s'abstenir de présenter au public le modèle d'une statue commandée pour le Roi. Le marbre devait être terminé en 1781; toujours absorbé par cent travaux divers, Clodion ne put terminer son marbre en temps voulu, et il eut beau invoquer les excuses les plus spécieuses, M. d'Angiviller, qui avait la coquetterie de ses expositions et n'entendait point raillerie sur ce chapitre, témoigna son mécontentement de ce retard en termes très vifs. Cette lettre, reproduite dans le livre de M. Thirion, contraste singulièrement avec le ton de parfaite courtoisie qui constitue un des caractères les plus saillants de la correspondance du Directeur des Bâtiments avec les peintres et les sculpteurs.

La période de grande activité de Clodion s'étend de l'époque de son retour à Paris jusqu'en 1793. C'est pendant cet espace de vingt-deux années que l'artiste, alors dans toute la force de l'âge

et du talent, entreprit et termina les grands ouvrages qui doivent nous occuper maintenant.

Toutefois, avant d'entrer dans le détail de ses travaux, disons quelques mots d'un voyage qui le retint un certain temps loin de Paris. A la fin de l'année 1773, il partait pour l'Italie, investi d'une mission officielle. Le Directeur des Bâtiments l'avait chargé d'aller à Carrare acheter des marbres pour le Roi. Clodion s'acquitta de cette corvée avec tact et à la satisfaction de son chef. Ce n'était pas une petite affaire, au XVIIIe siècle, que de faire transporter en France les blocs nécessaires pour les statues commandées aux artistes. Le voyage de ces masses pesantes entraînait des dépenses énormes et des difficultés sans nombre. Le rôle confié à l'artiste en cette circonstance montre qu'il avait su se recommander par d'autres qualités que par son mérite. Pendant sa tournée, il trouva le temps de pousser une pointe jusqu'à Rome. Cette séduction exercée par les souvenirs de l'antiquité sur un sculpteur d'un tempérament si vivant et si moderne, n'est-elle pas caractéristique? Enfin, au mois de juillet, ou au commencement d'août 1773, il était de retour à Paris; il ne devait plus s'en éloigner désormais avant la Révolution.

Pour accepter aussi facilement la tâche ingrate d'aller surveiller en personne l'acquisition et le transport de marbres pour le Roi, Clodion avait été décidé par un autre motif que l'attrait d'un voyage en Italie. L'archevêque de Rouen, Dominique de La Rochefoucauld, un cousin de ce duc de La Rochefoucauld qui avait encouragé les débuts de Clodion, venait de choisir notre artiste pour exécuter une partie des figures destinées à la décoration du jubé que le chapitre avait décidé de construire dans la cathédrale de Rouen. Clodion, pour sa part, était chargé d'une statue en marbre de sainte Cécile et d'un bas-relief représentant la mort de la vierge.

L'autre partie du travail, une statue de Vierge avec l'enfant Jésus surmontant un bas-relief du Christ au tombeau, était confiée au sculpteur Lecomte. Plus tard, l'ensemble devait être complété par un Christ en croix, de plomb doré, aussi de la main de Clodion. Mais, en 1773, il n'était question que de la Vierge et de la sainte Cécile. De la correspondance de Clodion avec l'abbé Terrisse, intendant du chapitre de Notre-Dame de Rouen, et avec Couture, architecte de la cathédrale, — correspondance publiée par M. Thirion, — il ressort que le sculpteur avait été spécialement investi par le chapitre de la mission d'aller choisir à Carrare les marbres nécessaires à cette grande entreprise.

Aussitôt après son retour, Clodion s'occupa sans retard de la figure de sainte Cécile. Dès le mois de janvier 1775, le modèle était très avancé. En 1776, l'exécution du marbre touchait à son achèvement. L'artiste avait reçu, depuis deux ans, en différents acomptes, une somme de 15,000 francs au moins. C'était un prix respectable pour un sculpteur qui, bien que fort estimé des connaisseurs, était jeune encore, et n'avait pas été reçu académicien. Clodion jouissait donc d'une réputation sérieuse auprès de ses contemporains, puisque, bien qu'il se fût fait connaître par des figures qui n'étaient guère destinées à l'édification des personnes pieuses, on le jugeait très capable d'entreprendre et de mener à bonne fin la décoration d'un autel ou d'un jubé.

Le résultat justifia cette favorable opinion de l'archevêque et du chapitre. La statue de sainte Cécile qui surmontait naguère le jubé de la cathédrale de Rouen et qui, lors de la destruction récente de ce jubé, a été replacée avec le bas-relief dans une chapelle voisine, présente dans sa composition générale, dans le jet des draperies, dans l'attitude et l'expression du visage beaucoup de noblesse et de charme. C'est vraiment une figure religieuse, bien supérieure à quantité d'œuvres analogues. On trouverait peut-être plus de mièvrerie dans le bas-relief de la mort de sainte Cécile. Les anges qui apportent la palme et la couronne à la Vierge martyre rappellent trop peut-être les Amours joyeux des jolis bas-reliefs en terre cuite. Encore faut-il admettre que peu d'artistes à ce moment étaient capables d'un travail aussi souple, d'une exécution aussi libre.

En septembre 1777, était célébrée solennellement l'inauguration du jubé offert par l'archevêque de Rouen. La tâche de Clodion était terminée. Bien qu'on manque de témoignages positifs, certains indices donnent à supposer que son œuvre reçut l'approbation générale.

Ce fut lui en effet qui le premier fut choisi par les États de Languedoc pour compléter la décoration de la place du Peyrou, à Montpellier. Bien avant Pajou et Julien, il reçut la commande de deux figures colossales pour accompagner la statue équestre de Louis XIV, œuvre de Simon Hurtrelle et de Mazeline, élevée sur cette place en 1718[1]. Dès le 31 décembre 1776, une délibération des États avait

1. Nous avons eu récemment l'occasion de voir un modèle de cette statue équestre en carton doré chez M. le comte de Besenval qui conserve précieusement cette relique avec d'autres souvenirs de famille d'un grand prix.

décidé que Clodion serait chargé d'un groupe réunissant Turenne et Condé, et d'un bas-relief. Le marché passé par notre artiste avec les représentants des États ne s'est pas retrouvé; mais nous possédons un acte identique signé par Pajou qui s'engageait à représenter ensemble Colbert et Duquesne, moyennant la somme de 24,000 livres. Le bas-relief complétant la commande était estimé 6,000 livres. Les conditions arrêtées avec Clodion furent évidemment les mêmes.

Dès 1779, notre sculpteur avait terminé le modèle en plâtre du groupe de Turenne et de Condé. Il était en place et les autres sculpteurs n'avaient pas encore été désignés. Or, le mariage de Clodion avec la fille de Pajou fut célébré en 1781 et la commande du groupe confié à Pajou date de 1784. Il n'est donc pas téméraire de supposer que la protection de Clodion ne fut pas inutile à son beau-père en cette circonstance. Ainsi, non seulement il vivait dans une attitude d'indépendance presque complète vis-à-vis des autorités et des corps constitués; mais des artistes jouissant d'une situation officielle bien supérieure à la sienne ne dédaignaient pas d'avoir recours à son influence et d'user de sa recommandation.

Les figures commandées au sculpteur Pierre Julien, pour la grande place de Montpellier, dans le cours de la même année 1784, devaient représenter le chancelier d'Aguesseau et le président Lamoignon[1] : la Justice, à côté de la Marine et de la Guerre. L'ensemble aurait sans doute compris d'autres personnages; mais la Révolution ne permit pas à Pajou et à Julien de terminer leur œuvre. Seul, le modèle des deux grands généraux de Louis XIV fut achevé et mis en place. Il mesurait, comme les autres, 10 pieds de haut. Le texte du traité passé par Clodion avec les États n'étant pas connu, on ignore le sujet du bas-relief destiné à accompagner le groupe. On ne sait pas non plus si ce bas-relief reçut un commencement d'exécution. Il ne reste rien, à notre connaissance, de l'œuvre de Clodion pour la place du Peyrou, et c'est grand dommage. Un pareil groupe, de plus de 3 mètres de haut, aurait permis de l'apprécier sous un aspect sous lequel on le connaît peu. Heureusement, il existe encore une figure de grandes proportions, donnant l'idée la plus avantageuse des aptitudes de Clodion pour la sculpture monumentale. Nous voulons parler de la statue de *Montesquieu*.

Dès son installation à la tête de la Direction des Bâtiments, le comte d'Angiviller s'était préoccupé de donner de l'ouvrage aux

1. Voyez *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1876, p. 400-405.

sculpteurs; car, en aucun temps, ces artistes n'ont guère pu trouver l'emploi de leurs talents en dehors des commandes de l'État. M. d'Angiviller avait imaginé de demander à chacun des maîtres les plus renommés la statue d'un des grands hommes de la France. Au bout d'un certain nombre d'années, la réunion de ces figures devait constituer une sorte de Panthéon des gloires nationales, auquel on assignerait un emplacement dans quelque édifice public. Le dispensateur des faveurs royales s'adressait naturellement aux artistes jouissant d'une réputation établie. Au Salon de 1777 parurent les statues de René Descartes par Pajou, de Fénelon par Lecomte, du chancelier de l'Hôpital par Gois et de Sully par Mouchy. Tous ces sculpteurs étaient professeurs à l'Académie ou tout au moins académiciens.

Traiter sur le même pied un simple agréé, c'était par là même l'égaler aux premiers dans son art. La commande de la statue de Montesquieu, faite à Clodion en 1776 ou 77, constituait donc l'hommage le plus éclatant qui pût être rendu à un artiste de son âge et de sa condition.

Le modèle du Montesquieu fut terminé pour le Salon de 1779 où parurent en même temps le marbre du Pierre Corneille de Caffieri et celui du chancelier d'Aguesseau par Berruer.

La critique se montra très sévère pour l'œuvre de Clodion. Comme on ne connaît aujourd'hui ce modèle que par les descriptions contemporaines, la figure ayant été complètement modifiée dans l'exécution définitive, il est indispensable de consulter les articles publiés sur le Salon de 1779. L'un d'eux [1] fait encore preuve d'une certaine bienveillance : « Heureusement pour l'artiste, dit-il, ce Montesquieu n'est qu'en plâtre : il pourra corriger à l'exécution les défauts qui s'y rencontrent et que les amis ne manqueront pas de lui indiquer. » Les *Mémoires secrets* de Bachaumont [2] ne ménagent pas les observations au sculpteur, et leur appréciation paraît résumer assez exactement l'opinion générale : « A côté (du Corneille de Caffieri) est Montesquieu par M. Clodion, modelé en plâtre seulement. Son exécution en marbre est remise au Salon prochain parce qu'il ne s'est pas trouvé de bloc convenable [3], et tous les connaisseurs en

1. *Ah! ah! encore une critique du Salon! Voyons ce qu'elle chante.*

2. Tome XIII, p. 241.

3. Cette observation est empruntée au livret du Salon. D'habitude, les sculpteurs n'exposaient ces statues de grands hommes exécutées pour le Roi que sous leur forme définitive, en marbre. Clodion avait donc obtenu une sorte de faveur en envoyant son modèle en plâtre, ce qui lui permit de modifier et d'améliorer son œuvre.



Gazette des Beaux-Arts. Schwartzweber Hél.

BACCHUS ET NYMPHE

Groupe en terre cuite par Clodion

(Collection de M. Ed. André)

Imp A. Clément

bénissent le ciel. Cette statue est absolument à refaire. L'auteur de l'*Esprit des Lois* est assis, comme son voisin; mais son air de tête est sans noblesse; c'est celui d'un charlatan qui vend sa drogue; il a le doigt sur son livre et semble dire aux spectateurs : « C'est moi qui ait fait cet ouvrage. » ... Du reste, on lui reproche d'avoir mélangé le costume antique avec le nôtre, et surtout de nous offrir une figure tourmentée, c'est-à-dire, pour avoir voulu trop rechercher son attitude, de l'avoir fait peu naturelle. »

Ce mélange de costume ancien et moderne avait dérouté le public et produit un fâcheux effet. C'est un reproche qui reparaît dans plusieurs des comptes rendus du Salon. En somme, tous les critiques s'accordaient à conseiller à l'artiste de modifier complètement sa figure pour le marbre.

Il se montra docile à ces observations, et fut récompensé de sa modestie par le succès que le Montesquieu obtint en 1783, sous sa forme définitive, comme nous le constaterons plus loin.

J.-J. GUIFFREY.

(*La suite prochainement.*)



LA

TAPISSERIE DE SAINT ANATOILE

DE SALINS



La plus ancienne et la plus importante des églises collégiales de la petite ville de Salins (Jura) possédait avant la Révolution une suite de quatorze tentures de haute-lisse, du commencement du xvie siècle, représentant la vie et les miracles de saint Anatoile, patron de cette église [1]. Elles servaient à décorer le chœur [2]. Chaque tenture portait au bas une légende avec un numéro d'ordre. On a conservé le texte des quatorze.

I. — Comment saint Anathoille print congié du roy et de la reine d'Escosse, ses père et mère, pour aller estudier à Constantinoble.

II. — Comment saint Anathoille, estant à l'estude à Constantinoble, disputoit contre son maistre.

III. — Comment saint Anathoille, après le decès de l'evesque de Constantinoble, fut eslu evesque dudit lieu de Constantinoble.

1. Saint Anatoile vivait au ve ou vi^e^ siècle : les hagiographes ne sont pas d'accord là-dessus et, qui plus est, éprouvent quelque embarras à affirmer ou non son identité avec d'autres saints homonymes de la même époque, notamment avec saint Anatoile, évêque d'Adana en Cilicie (Cf. les *Acta Sanctorum* des Bollandistes, t. Ier de février, p. 355-360; — *Vie des saints de Franche-Comté*, par les professeurs du collège Saint-François-Xavier de Besançon, t. Ier, p. 435-453 et 646-656).

2. Un inventaire du mobilier de l'église Saint-Anatoile, de 1646, contient l'article suivant : « Quatorze pièces de grandes tapisseries de laine où est dépeinte la vie de saint Anathoile, et *se mettent autour du chœur* » (*Arch. département. du Jura*, série G, fonds de l'église Saint-Anatoile de Salins, cote K 26).



TAPISSERIE DE SAINT ANATOILE DE SALINS EXÉCUTÉE A BRUGES DE 1502 A 1506

(8e pièce. — Obsèques de saint Anatoile.)

IV. — Comment saint Anathoille fut confirmé evesque dudit Constantinoble par nostre saint père le pape, les cardinaux et le saint siège apostolique.

V. — Comment saint Anathoille, ayant convoqué le concile à Constantinoble, par ordonnance du pape, prescha et convertit les Ariens et aultres infidels de leurs erreurs et les reduisit à la foy chrestienne.

VI. — Comment saint Anathoille, veuillant laisser la vie mondaine et mener une vie d'hermite, print congié du pape et eslut son hermitage sous Chastel-Belin [1], donnant congié à son serviteur.

VII. — Comment saint Anathoille, estant en son hermitage, contraint de froid, vint aux bernes de la saulnerie [2] demander du feu pour l'amour de Dieu, qui lui fut refusé s'il ne l'emportoit dans son escource [3], ce qu'il fit sans aulcune lesion.

VIII. — Comment le corps saint Anathoille, aprez son trepas, fut porté et mis en terre par les sieurs du collège, chanoinnes [et] chapelains de l'eglise de Saint-Sinphorien, martir, à present nommée Saint-Anathoille audit lieu de Salins.

IX. — Comment après ce que saint Anathoille fut deument canonisé et approuvé par l'Eglise romaine, fut solemnellement relevé par l'archevesque de Besançon [4], presens nombre d'evesques, chanoinnes et aultres gens d'eglise, et mis en fiertre [5].

X. — Comment les pauvres créatures, comme les possedés de l'ennemi [6], comme aussi les aveugles, boiteux, sourds et aultres entechis [7] de diverses maladies, qui se sont rendus et rendent audit saint et le visitent devotement, s'en sont retournés et retournent guaris et quictes de leurs douleurs et maladies.

XI. — Comment la ville de Salins ardoit [8], estant le feu si impetueux que l'on n'y sçavoit remède, fors de recourir à monsieur saint Anathoille, duquel saint les chanoinnes et collège de lad. eglise portèrent en devote procession le bras et jettèrent icelui dans ledit feu, lequel fut incontinent eteint, ladite ville preservée et le bras retrouvé sain et entier [9].

XII. — Comment la fontainne du puis à muire [10] fut perdue et comment par l'intercession de saint Anathoille, duquel le chief fut devotement porté audit puis, fut recouvrée, et sortit icelle fontainne plus bas que par avant [11].

1. Un des anciens châteaux qui dominaient la ville de Salins.

2. Les salines de Salins.

3. Dans un pan de son vêtement.

4. La première translation des reliques de saint Anatoile date de 1031, quand l'archevêque de Besançon vint consacrer la nouvelle église. Une seconde eut lieu en 1230 (*Vie des saints de Franche-Comté*, t. Ier, p. 445-446).

5. En châsse.

6. Le diable.

7. Entachés, atteints.

8. Brûlait.

9. Ce miracle aurait eu lieu au XIe ou XIIe siècle. — *Acta sanctorum* des Bollandistes, t. Ier de février, p. 359.

10. Les sources des salines.

11. Gollut parle bien d'un fait de ce genre qui se serait produit vers 1467, mais il l'attribue à une relique de la Croix (*Les Mémoires historiques de la république sequanoise...*, nouv. édit. (1856), col. 174-175).

XIII. — Comment le dernier jour de septembre l'an mil IIII[c] LXXVII, la ville de Dole estant assigée (*sic*) des François, le clergié, gens de loy, bourgois et commune de Salins, doubtans la perdiction de ladite ville et consequanment dudit Salins, se mirent en très devote procession et à teste et piedz nuz portèrent la fiertre où le corps et relicques du glorieux saint Anathoille reposent, lui presentant et laissant les clefz de ladite ville de Salins, en luy requerant devotement vouloir estre garde dudit Salins, auquel jour et heure lesdis François levèrent leur siège, et furent icelles deux villes preservées par le merite du glorieux saint Anathoille.

XIV. — Comment en janvier mil IIII[c] IIII[xx] XII, veille de saint Anthoine [1], aulcuns gens de guerre du parti de Bourgongne [2], en nombre seulement d'environ quatre cens, amenans artillerie à Salins, furent envahis auprès de Dournon [3] par environ neuf cens [4] François gens de guerre, tellement que leur convint abandonner ladite artillerie et la laisser enmi les champs et eux retirer auprès d'un roc où ils furent assaillis desdis François; mais ils se deffendirent si bien que leur fut force de eux retirer; desquelles nouvelles ceux dudit Salins furent fort esbahis. Et arriva que le lendemain, jour de saint Anthoine, du matin, ainsi que l'on portoit en procession devote la fiertre du glorieux saint Anathoille, lesdis François retournans pour cuider prandre et emmener icelle artillerie, veiant un bon nombre de gens d'armes dudit Salins à l'aide desdis quatre cens Bourgongnons, s'en allèrent et retirèrent du tout. Et par ainsi, par l'intercession du glorieux saint Anathoille, fut ladite artillerie preservée et sauvée, et ladite ville aussi [5].

Au bas de cette quatorzième et dernière tenture, on lisait, à la suite de la légende, l'inscription suivante :

CES QUATORZE PIÈCES DE TAPIS
FURENT A BURGES (*sic*) FAITS ET CONSTRUITS
A L'HOSTEL DE JEHAN SAUVAGE
EN INCARNATION A NOSTRE USAGE
L'AN 1501, ET FURENT POUR SAINT ANATHOILLE, EVESQUE DE
CONSTANTINOBLE, FILS DU ROI D'ESCOSSE [6].

1. Le 16 janvier 1493 (nouveau style).

2. Charles VIII et la maison d'Autriche se disputaient alors la Franche-Comté.

3. Village à 10 kilomètres de Salins.

4. Des copies de ces légendes portent : neuf *mille*, chiffre évidemment exagéré.

5. La *Revue franc-comtoise* (année 1842, 6[e] livraison, p. 91-93) a donné le texte de ces légendes, mais inexactement et avec des interversions dans l'ordre des sujets. Désiré Monnier l'a réédité d'une manière plus satisfaisante dans l'*Annuaire du département du Jura* (ann. 1860, p. 294-296), d'après une copie du commencement de ce siècle qui est actuellement entre nos mains. M. le D[r] Coste, bibliothécaire de la ville de Salins, en possède une autre transcription de 1787, qu'il a bien voulu nous communiquer. — Nous avons essayé d'établir ici, à l'aide des trois tentures qui subsistent, un meilleur texte de toutes les inscriptions.

6. Cette inscription, du moins, suit immédiatement, dans les copies dont nous venons de parler, la légende de la XIV[e] tenture. Si cette date a été exactement

De cette précieuse suite de tapisseries, trois seulement ont échappé à la destruction : la huitième et la douzième, conservées au Musée de Salins [1], et la treizième donnée, en 1875, par M. Spitzer au Musée des Gobelins [2]. Les onze autres auraient servi à « envelopper les fusils qu'on envoyait aux armées en 1793 » [3].

Depuis quarante ans jusqu'à ces derniers temps, il a partout été imprimé plus d'une erreur et bien des inexactitudes à propos de la Tapisserie de saint Anatoile [4]. Nous n'en relèverons qu'une, parce qu'elle émane d'un érudit souvent mieux informé en fait d'histoire et d'archéologie franc-comtoise. Ces tentures, d'après lui, auraient été« fabriquées à Bruges, en 1501 et 1520, par Démétrius de Coste » [5].

transcrite, c'est 1502, nouveau style. — Les quatorze pièces de la Vie de saint Anatoile ont été fabriquées de 1502 à 1506. La dernière n'a été livrée qu'en décembre 1506 et n'arriva de Bruges à Salins qu'au mois de janvier suivant. — L'inscription vise-t-elle le commencement ou l'achèvement de leur fabrication? — Il faut peut-être lire *1507* plutôt que *1501*. L'inscription devait porter l'énoncé de la date en chiffres romains, et dans la paléographie de cette époque le chiffre VII peut être pris facilement pour le mot *un*.

1. Les dessins qui accompagnent cette notice sont la première reproduction qui ait encore été faite de ces précieuses tentures.

2. Cette pièce a été achetée à Salins, pendant la Révolution, par un abbé Monnier qui la légua à une famille de Dôle où elle fut religieusement conservée jusque vers 1872 (*Bibl. de Dôle*, manuscrit 325, avant-dernier feuillet; — de Persan, *Recherches histor. sur la ville de Dôle*, p. 113-114, note; — A. Marquiset, *Statistique histor. de l'arrond. de Dôle*, t. I, p. 273; — *Vie des saints de Franche-Comté*, t. I, p. 452). — Elle a été gravée dans l'*Histoire de la tapisserie dans les Flandres*, d'Alex. Pinchart (*Histoire générale de la tapisserie*), p. 66, et dans *La Franche-Comté*, de M. Henri Bouchot, p. 216. — Une quatrième tenture aurait encore été sauvée (*Bulletin archéologique publié par le Comité historique des arts et monuments*, t. II (1843-3), p. 272; *Vie des saints de Franche-Comté*, t. I, p. 452); mais nous avons tout lieu de croire que cette allégation est erronée.

3. *Bulletin archéolog.*, ibid. Communication au Comité par l'historien et archéologue jurassien Désiré Monnier. — Suivant lui quatre tentures subsistaient alors; mais dix-huit ans après, le même auteur est moins affirmatif, il ne parle plus que d'une seule tenture sur les quatorze et ajoute : « Pendant les temps vandaliques de la Révolution, on se servit de plusieurs pans de cette tapisserie pour envelopper des fusils que l'on envoyait à l'armée. Les autres pans ont été prêtés... à de simples particuliers qui auraient négligé de les rendre; l'incendie de la ville, en 1825, paraît avoir anéanti le reste ». *Annuaire du Jura*, 1860, p. 273 et 294.

4. Catalogue de la 5e exposition de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie (1876), p. 193-194; — A. Castel, *Les Tapisseries* (Bibliothèque des merveilles), p. 87 et 310; — A. Wauters, *Les Tapisseries bruxelloises*, p. 68; — de Boyer de Sainte-Suzanne, *Les Tapisseries françaises*, p. 129 et 314 ; — etc.

5. Alph. Rousset, *Dict. histor. des communes du département du Jura*, t. VI, p. 495.

Or, comme nous le constatons plus loin, ce Démétrius ou Dimitri de Coste était un marchand génois, fixé à Bruges, dont le rôle s'est borné à celui de représentant des chanoines de Saint-Anatoile, servant sur place d'intermédiaire entre eux et le tapissier.

Le regretté Alexandre Pinchart a, le premier, fourni à leur sujet des renseignements authentiques [1]. Il nous reste à les compléter, puisqu'il a bien voulu, en citant les documents que nous lui avons communiqués, nous laisser le soin d'en tirer plus amplement parti.

On a prétendu que cette suite de tapisseries avait été donnée à l'église Saint-Anatoile par l'archiduc Philippe le Beau, souverain alors de la Franche-Comté. La vérité est qu'elle fut exécutée par ordre et aux frais des chanoines. Qu'au désir d'honorer la mémoire de son vénéré patron le chapitre ait joint quelque arrière-pensée de provoquer par là une affluence plus considérable de pèlerins et de stimuler la générosité des visiteurs au profit de la collégiale : nous le penserions volontiers. Quoi qu'il en soit, sans que rien dans les délibérations capitulaires antérieures ait trait aux préliminaires de ce projet de décoration, on voit les chanoines aviser brusquement aux moyens de le réaliser et donner mission à deux de leurs collègues, le 22 décembre 1501, « d'aler en Flandres marchander la tapisserie qu'ilz entendent faire à faire pour ladicte eglise ». Ce que décideront ces commissaires, le chapitre le « tient dois (dès) maintenant pour lors pour aggréable, et à eux deux ensemble leur en donne la charge expresse » [2].

Les délibérations suivantes sont muettes sur le résultat des négociations entamées en Flandre par ces délégués. Il est certain cependant qu'elles eurent pour conséquence l'arrivée à Salins d'un tapissier bruxellois prêt à se charger de la commande. Le 4 février 1502 (n. st.), un marché en règle fut conclu entre lui et le chapitre, pour la fabrication d'une première tenture, d'après un « pourtrait » (un modèle) fourni par les chanoines :

« Marchief fait entre les venerables et discrectes personnes Claude Voulant, Girart Udressier, Frery Annel, maistre Estienne Merceret et maistre Estienne de

1. *Hist. de la Tapisserie dans les Flandres*, p. 66-67.

2. *Arch. du Jura*, série G, fonds du chapitre Saint-Anatoile de Salins, délibér. capitul. — Tous les renseignements qui suivent sont empruntés aux registres des délibérations capitulaires (GG 4-5) et aux dossiers originaux du même fonds relatifs à la commande et au paiement de cette tapisserie (K 14, 15 et 23).

Faletans, tous prebstres et chanoinnes de l'eglise collegialle de Saint-Anathoille de Salins, et tant en leurs noms comme pour et en nom de tous les aultres chanoinnes d'icelle eglise absens, et aussi tant en leurs noms comme pour et en nom du chappitre d'icelle eglise, d'une part, et Marc Vannylique yclinc glye [1], de Bruzelles, maistre tappisseur, d'aultre part. Et est tel ledit marchief que ledit maistre a promis, accordez [et] marchandez de faire, parfaire et rendre et delivrez ausdiz venerables, pour et en nom que dessus, à ses fraiz et despens, deans le jour de feste de saint Jehan-Baptiste [2] prouchainement venant, une pièce de tappisserie contenant trente aulnes, de telle longueur et largeur qu'est l'une des grandes pièces de tappisserie estant ou cueur de ladicte eglise, de bonne lainne, aussi bonne ou meilleur qu'est le tappys estant desjà en ladicte eglise ou cueur d'icelle eglise, ouquel est David et Salomon, de telz personnaiges et ystoires, assavoir *comme saint Anathoille print congié du roy et de la reyne d'Escosses, ses père et mère, pour alez aux escoles à Constantinoble* [3], selon le pourtray que luy a estez baillié et delivré en une fueille de pappier par lesdiz venerables, pour le prins [4] et somme de LX livres estevenans, que luy seront paiées et delivrées par lesdiz venerables en faisant ledit ouvraige. Et sera tenu ledit maistre fornir toutes estouffes et bonnes laynes et soyes avec le mestier et le pourtray de semblable longueur que sera ladicte pièce, bien pointurée (*sic*) au vray et de bonnes et fines couleurs, le tout à regart des maistres du mestier et art de tappisserie ayans ad ce cognoissance. Et seront tenuz lesdiz venerables fornir audit maistre une chambre pour besoigner ou fait et ouvraiges dessus declairez. Promectans, etc., obligans, etc., renunçans, etc. Données à Salins... le IIIIe jour de fevrier mil Vc et ung... »

Le tapissier se mit immédiatement en mesure de remplir ses engagements. Le lendemain même du jour où il avait signé le marché, il se rendait à Dijon avec un délégué du chapitre, afin d'y « acheter des lainnes pour faire ladicte tapisserie ». Pendant ce voyage, un « debrosseur » (menuisier) salinois fabriqua sans retard un « mestier ». Laines et métier étaient donc prêts, quand soudainement l'exécution de la commande fut abandonnée. Pour quels motifs? Nos documents gardent le silence à cet égard et se bornent à

1. *Sic.* M. Pinchart, à qui nous avons communiqué jadis un calque de ce passage, n'a pas été plus heureux que nous pour déchiffrer ici l'horrible grimoire du marché original. « J'ai soumis à tous mes confrères, — nous écrivait-il le 26 septembre 1879, — le calque que vous avez eu l'obligeance de m'envoyer et qui reproduit le nom du maître tapissier de Bruxelles. Impossible d'en faire un nom quelconque qui ait une forme vraiment flamande. Nous restons tous à *Marc Van...* Les deux mots qui suivent ne sont pas plus intelligibles pour nous .. » — Ajoutons que dans les *Tapisseries bruxelloises,* M. Alph. Wauters ne cite aucun artiste dont le nom se rapproche de celui-ci.

2. Le 24 juin.

3. C'est là, à peu près textuellement, la légende de la première tenture.

4. Le prix.

enregistrer un paiement de 2 francs « au tapissier, quand il fust retourné de Dijon, pour eulx[1] en retourner en Flandres ».

Les chanoines n'avaient pas cependant renoncé à leur projet. Leurs deux mêmes mandataires repartirent aussitôt[2] en Flandre « pour marchander de faire ladicte tapisserie », et au mois d'avril suivant ils concluaient avec un atelier de Bruges un marché qui, cette fois, devait être définitif. A défaut du texte original de cet acte, qui n'a pas été conservé, en voici, d'après un compte, l'analyse sommaire.

« ... Marchief fait à Bruges, au mois d'avril après Pasques, l'an mil cinq cens et deux, receu et passé ès mains de honnorable homme messire Dimistre de La Coste, geneuois, marchant demourant audit Bruges, entre noble homme et saige maistre Ypolite de Berthol, procureur et commis du chappitre de Saint-Anathoille, et damoizelle *Katherine Hasselet, tappissière, femme de Jehan de Wilde*[3], *alias Savaige*[4], *demourant audit Bruges*, laquelle damoizelle doit et a promis faire et acomplir IIIIᶜ IIIIˣˣ aulnes de tappisserie, chascune aulne pour sept solz de groz, monnoie de Flandres[5], le tout selon ledit marchief, de bonnes et fines estouffes[6], ledit Jehan de Wilde present à faire le marchief et donnant auctorité à ladicte Katherine, sa femme, pour ce faire, et samblablement presens messires Jehan Jouffroy et Frery Annel, prebstres, chanoinnes de ladicte eglise de Saint-Anathoille, acceptans et aggréans. »

Complétons ces données à l'aide du règlement de compte arrêté, au mois de décembre 1506, entre les délégués du chapitre et Catherine de Welde. Indépendamment des 42 sols tournois qui lui étaient stipulés pour chaque aune de tapisserie, il fut dépensé 39 livres tournois en achat de 480 « aulnes de toille pour faire les *pourtrais* », à raison de 1 sol sept deniers obole l'aune, et 84 livres tournois « pour *le pinctre qui a fait les pourtrais*, au pris chascune aulne de pingdre » (*sic*) de 3 sols 6 deniers. Quel était ce peintre? Les comptables de Saint-Anatoile n'ont pas eu le soin de nous conserver son nom. Une seule autre fois, il est encore question de lui, en passant, dans une lettre du chapitre à Démétrius de Coste, du 24 octobre 1505; mais là aussi, il n'est désigné que par sa profession[7]. En tous les cas, il s'agit évi-

1. Le tapissier et son « serviteur ».
2. Le 14 mars 1502 (n. st.).
3. Et non pas « Katherine de Ubilde », comme on lit dans la *Revue des Sociétés savantes*, 2ᵉ série, t. V (1861), p. 180.
4. *Sauvage* est la traduction française du flamand de *Wilde* ou de *Welde*.
5. Soit 42 sols tournois.
6. Fournitures, matières.
7. « ... Nec obliviscatur ipsa tapisseria nobis defferre compotum apud *pictorem* tam de opera sua quam de tela... »

demment d'un artiste flamand et même, selon toute probabilité, d'un des peintres qui, comme Gérard David, Jean Prévost, etc., florissaient alors à Bruges. Les archives de cette ville pourront peut-être, grâce au présent point de repère, révéler l'auteur des cartons de la tapisserie salinoise.

Au début, la commande confiée à Catherine de Welde ne traîna pas en longueur. Six pièces étaient déjà arrivées à Salins à la fin du mois d'avril 1503. Un Franc-Comtois résidant à Bruges, Hippolyte de Berthod, conseiller de l'archiduc Philippe le Beau et représentant attitré des chanoines, tenait la main à l'observation des clauses du marché et payait les acomptes convenus au fur et à mesure de l'avancement du travail. A sa mort (juillet 1503), le chapitre délégua cette mission à Démétrius de Coste, le marchand brugeois dont le contrat d'avril 1502 signale déjà l'intervention.

En 1503, soit que le chef de la maison mourut à cette époque [1], soit par suite d'autres circonstances, l'atelier de Welde semble avoir subi une crise commerciale. La fabrication des huit tentures qui restaient à tisser commença à éprouver des retards. Au mois de juillet (1503), un des deux précédents commissaires des chanoines de Saint-Anatoile retournait à Bruges pour aviser au moyen de « faire parfaire la tapisserie » avec moins de lenteur et, en même temps, pour opérer un règlement provisoire de compte. Un des résultats de ce voyage — et le moins agréable sans doute au chapitre — fut d'attirer à deux reprises différentes à Salins, en septembre 1503 et février 1504, un des fils de Welde, chargé par sa famille de venir solliciter des avances de fonds. Aucune nouvelle livraison, d'ailleurs, de tentures. Bientôt même, les chanoines eurent vent que les de Welde, pour faire face à leurs affaires, avaient remis en gage à leurs créanciers et à des prêteurs d'argent quatre pièces complètement exécutées, sans compter deux « pourtraits » et un « patron ». Grand émoi, comme on pense, dans toute la collégiale. Un délégué part aussitôt pour Bruges (août 1504), y dégage tapis et cartons moyennant la

1. Un document cité par M. Pinchart (*Hist. de la Tapisserie dans les Flandres*, p. 67) constate que Jean de Welde était mort le 23 décembre 1503. Cependant, on verra plus loin notre tapissière figurer avec « son mary » dans un acte d'août 1504. Elle avait pu, à la rigueur, se remarier dans l'intervalle. Mais, en décembre 1506, elle reparaît encore avec « son mary » dans nos documents et y est appelée « Katherine de Wilde », ce qui serait bien étrange si elle avait été remariée, — à moins de supposer encore qu'elle eût épousé un autre de Welde. — Nous n'essaierons pas de débrouiller ce problème d'état civil.



TAPISSERIE DE SAINT ANATOILE DE SALINS EXÉCUTÉE A BRUGES DE 1502 A 1506.

(12e pièce. — L'intercession de saint Anatoile fait jaillir à nouveau la source tarie des salines de Salins.)

somme de 268 livres 2 sols et s'empresse d'expédier à Salins les quatre pièces terminées. Pour éviter de nouveaux retards et d'onéreux dégagements ultérieurs, il eut soin, avant de regagner la Franche-Comté, de faire libeller un acte en due forme par lequel « la tapissière, son mary et ses pleiges » contractaient l'obligation de livrer les dernières tentures pour la prochaine fête de la Purification (2 février 1505).

Deux furent prêtes à cette date ou peu de temps après. Les chanoines qui en avaient déjà reçu dix en septembre 1504 étaient en possession de douze au mois de juin 1505. Il n'en restait que deux à achever : une de trente aunes et la 14e et dernière, de 60 aunes, qui était déjà sur le métier en août 1504. Après seize ou dix-sept mois d'attente et de réclamations, le chapitre apprit un beau jour qu'elles étaient terminées, mais affectées à de nouveaux nantissements chez deux prêteurs sur gages. La première de ces nouvelles fut reçue avec joie et compensa un peu le désagrément de la seconde. Bref, le délégué habituel de la collégiale se remit en route pour la Flandre et arriva à Bruges le 18 décembre 1506. Il ne tint pas trop rigueur à Catherine de Welde de ses retards et de sa récidive en fait d'engagement ; on le voit passer les deux jours suivants à « paier sa bienvenue en l'oustel[1] de la tappissière et le vin des ouvriers et ouvrières qui ont fait et ouvré en ladicte tappisserie ». Dès le 21, il s'occupa de régler la question du dégagement des tentures. Quand elles furent rentrées en sa possession et qu'ils les eut expédiées à Salins[2], il signa un arrêté de compte avec Catherine de Welde et reprit le chemin de la Franche-Comté, enchanté de son voyage et ménageant à ses collègues la surprise d'un « parement d'austel de tappisserie où est l'Histoire des trois Roys », payé 12 livres à cette séduisante tappissière qui trouva encore le moyen de rester redevable envers le chapitre d'une somme de 48 livres.

L'arrêté de compte et la série d'autres documents comptables conservés aux Archives du Jura permettent de reconstituer à peu près exactement le prix de revient total de la Tapisserie de saint Anatoile. Il s'élève, d'après nos calculs, à la somme de 1,829 livres 5 s. tournois, ainsi décomposée :

Achat de 400 aunes de toile pour faire les modèles, 39 livres.

Payé au peintre chargé de l'exécution des cartons, à raison de 3 sols 6 deniers l'aune, 84 l.

1. En l'*hôtel*, dans la maison.

2. Elles y étaient rendues au mois de janvier 1507.

Payé aux de Welde : 1° 1,008 livres pour 480 aunes de tappisserie, au prix stipulé par le marché, soit 42 sols l'aune ; 2° 18 l. « pour avoir reffait en plusieurs pans de la tappisserie seze armes et escussons » ; 3° 2 l. 5 s. « pour avoir mis du canevalx à certains pans de la tapisserie » ; 4° 72 l. pour supplément de 3 sols par aune, consenti par les chanoines, en plus du prix primitivement fixé de 42 sols,	1,100 l. 5 s.
Frais des voyages en Flandre des délégués du chapitre, change des monnaies, dégagement des tentures, dépenses diverses,	606 l.
	1,829 l. 5 s. [1].

La collégiale Saint-Anatoile s'en tira, comme on le voit, à assez bon compte. C'était là pourtant une somme considérable à cette époque. Les chanoines ne la réunirent pas sans peine et, bien que plusieurs généreux donateurs soient venus à leur aide, ils étaient encore, à la date du 20 décembre 1512, débiteurs de 45 écus 1/3 envers Démétrius de Coste et obtenaient alors de lui de ne le rembourser qu'au mois de mai suivant.

MM. Alex. Pinchart, A. Darcel, Jules Guiffrey, Eug. Müntz, etc., ont trop bien constaté la valeur artistique de cette tapisserie pour que nous ayons à y insister. Les deux planches jointes à la présente notice mettront d'ailleurs le lecteur à même d'apprécier dans ces tentures les qualités d'entente décorative, de groupement des personnages et d'individualité si accentuée de chaque figure. A un point de vue plus spécial, il faut aussi signaler l'intérêt archéologique de la 12e pièce : c'est un document iconographique précieux à ajouter à la description que l'on possède des salines de Salins à la fin du XVIe siècle.

BERNARD PROST.

1. Ces 1,829 livres 5 sols représentent à peu près 36,585 francs d'aujourd'hui.

CORRESPONDANCE DE RUSSIE

UN PORTRAIT DE MOLIÈRE SIGNÉ P. MIGNARD

Moscou, novembre 1892.



La *Gazette des Beaux-Arts*, qui publia, en 1872, une importante étude de M. Henri Lavoix sur les portraits de Molière [1], accueillera peut-être avec intérêt la communication suivante sur une toile de Pierre Mignard, représentant l'illustre poète, et qui vient de figurer avec honneur à une grande exposition organisée à Moscou, au profit des victimes de la disette.

Ce portrait, qui n'était connu ni de M. Henri Lavoix, ni de M. Paul Lacroix [2], nous paraît d'un intérêt tout particulier, parce que, à notre avis, il donne la première image de Molière, peinte par P. Mignard. Outre la signature du maître au bas du côté gauche de la toile, en grands caractères d'un rouge foncé, nous lisons au dos du tableau, sur le cadre en bois, cette inscription en français : « Molière, à l'âge de 35 ans, par Mignard, son ami. » Il y avait encore une autre ligne d'écriture, dont on ne voit que les traces, malheureusement illisibles.

Le tableau est d'une conservation parfaite. Sauf quelques déchirures dans le fond, très bien restaurées, la peinture apparaît tout à fait intacte. La toile mesure 73 centimètres en hauteur et 58 en largeur; elle n'a pas été coupée, puisque de tous les côtés ses bords laissent voir une partie non couverte de couleurs. Le fond est d'un vert très foncé; d'un coloris vrai, vif et harmonieux, d'un faire léger et moelleux, cette peinture présente l'ensemble le plus agréable à voir.

Molière, tourné à droite, semble jeune, animé et un peu pensif. Le teint est lumineux comme chez une personne d'une parfaite santé, les yeux sont ouverts, pleins d'intelligence et de vie, avec des sourcils très épais; les lèvres épaisses et bien accentuées dessinent une bouche expressive, sous une moustache très mince. Il porte une grande perruque couleur châtain; son corps est drapé d'une étoffe de brocart, espèce de vêtement sans manches, d'un vert plus clair que le fond, parsemé d'ornements en or. Ce vêtement laisse encore voir une partie de la chemise

1. Voir *Gazette*, 2e pér., t. V, p. 230.
2. *Iconographie moliéresque*, seconde édition, Paris, 1876, chez Auguste Fontaine.

avec petit col fermé par des cordons. On ne voit pas les mains du personnage
La signature de Mignard n'est accompagnée d'aucune date, mais nous croyons.



PORTRAIT DE MOLIÈRE, SIGNÉ P. MIGNARD.

(Collection de M. Scheikevitch, à Moscou.)

que le grand poète français ne pouvait avoir plus de 35 ans quand il posa devant l'excellent portraitiste et que la note au dos du tableau a été mise par une personne bien informée. Si c'est le cas, le portrait a dû être peint vers 1658, alors que Mignard lui-même n'était âgé que de 46 ans.

Cette toile est entrée dans notre collection il y a un an; l'on voudra bien nous excuser d'en parler avec un certain enthousiasme, car, nous en parlons en toute sincérité. D'ailleurs, à la récente exposition de Moscou, elle a été admirée par tout le monde, et la presse en a dit le plus grand bien, sans se douter cependant de la valeur historique qu'elle pouvait avoir.

C'est seulement après avoir pris connaissance de l'ouvrage de M. Paul Lacroix sur l'iconographie moliéresque, que nous avons pu apprécier notre trouvaille artistique. Après une étude approfondie de cette iconographie, nous nous livrâmes à des recherches et à des confrontations de notre toile avec les différents portraits gravés de Molière. On nous permettra de résumer ici le résultat de nos recherches.

En parcourant, d'après le catalogue de l'*Iconographie,* la description des portraits peints par Mignard, nous n'en avons pas trouvé un seul qui représentât Molière dans l'attitude décrite. Il est vrai que deux de ces portraits, — dont l'un appartint, après la mort de Molière, à sa fille, mariée à un sieur de Montalant, écuyer, et l'autre à la fille de Mignard, Mme la comtesse de Feuquières, — n'ont pu être décrits parce qu'on a perdu leurs traces depuis les années 1730 et 1734. On pouvait donc s'arrêter à cette idée : notre toile ne représente-t-elle pas un de ces deux portraits, perdus depuis un siècle et demi? Mais les objections suivantes parlent contre cette hypothèse. D'après les conclusions de M. Paul Lacroix, le portrait qui appartint à la fille de Molière serait celui qui est gravé par B. Audran. Or, cette gravure n'a aucune ressemblance avec notre portrait. De même, le tableau qui était en possession de Mme la comtesse de Feuquières, fut peint, comme le dit l'abbé de Monville, en 1666 ou 1667, à l'époque où Molière avait 46 ou 47 ans. Ce portrait devait donc le représenter beaucoup plus âgé qu'il ne l'est sur le nôtre.

Il reste alors à établir que Mignard a fait un portrait de Molière en 1657 ou en 1658, qui n'était pas connu par les historiens de l'art français. Dans l'intéressante étude de M. Paul Lacroix qui précède son *Iconographie,* nous lisons (p. xxv) : « Ce fut certainement en 1657 ou 1658 que Mignard peignit Molière pour la première fois. A cette époque Mignard parcourait les provinces méridionales, en improvisant partout des portraits sur son passage : revenu à Avignon, dit son historien, l'abbé de Monville (p. 55 de *Vie de Pierre Mignard*), il y trouva Molière. Ces deux hommes rares eurent bientôt lié une amitié qui n'a cessé qu'avec leur vie. Molière était alors à la tête de la Troupe des Béjart, et sa réputation de comédien avait devancé dès lors ses succès d'auteur dramatique. Il jouait la tragédie de préférence à la comédie, et il tenait surtout à se distinguer comme acteur tragique. Il faut donc supposer que Mignard l'avait vu et l'avait applaudi dans le rôle de César de la *Mort de Pompée.* N'est-ce pas là le premier portrait que Mignard fit de Molière ? »

On voit d'après cette citation que la chronologie du grand portrait du Foyer de la Comédie-Française qui n'a ni signature, ni date, se base sur une supposition très ingénieuse, mais cependant sur une supposition seulement, qui nous paraît d'autant plus hasardée que le même auteur dans son catalogue (n° 2) hésite sur l'attribution même de ce portrait à Mignard [1].

1. Après l'achat fait en 1875 par M. Perrin du portrait de Molière de la collection Winchester (Cat. N° 9), il paraît que l'originalité du grand portrait est devenue douteuse (voir la lettre de M. Mahérault à M. Paul Lacroix dans son étude, p. 22).

La confrontation de notre peinture avec la gravure de Nolin provoque quelques remarques que nous nous permettons de soumettre à la critique des amateurs



PORTRAIT DE MOLIÈRE.

(D'après la gravure de Nolin.)

français. Ce portrait, gravé par Nolin en 1685, d'après une peinture de Mignard, qui n'existe plus, jouit d'une grande réputation et a servi comme modèle à une

quantité de reproductions en gravure. Cette estampe, comme on sait, a cinq états; le dernier, publié dans les *Hommes illustres qui ont paru en France pendant le siècle, par Charles Perrault, en* 1696, a beaucoup de ressemblance avec notre portrait, sauf que Molière y est représenté « grave, sévère, triste, avec les rides que les chagrins domestiques avaient mises sur son visage ». La ressemblance se



PORTRAIT DE MOLIÈRE.

(Galerie de Chantilly.)

voit pourtant dans l'attitude du buste de Molière, laquelle ressemblance s'explique par l'état désigné de la gravure, puisqu'elle est « rognée du bas et des côtés et entourée d'une bordure ovale ». C'est donc une ressemblance tout artificielle. En vérité, dans les états antérieurs de cette estampe, et surtout dans le quatrième, Molière est représenté, comme le décrit le catalogue : « En robe de chambre, assis de profil, le corps tourné à droite, la tête de trois quarts du même côté; un livre dans la main gauche, une plume dans l'autre. Sur la muraille, au fond, à droite

un cartel, dont les aiguilles marquent deux heures trente-cinq minutes. En bas, au-dessous du trait carré à gauche : *Petrus Mignard pinxit,* à droite : *Io. Baptis. Nolin sculpsit* 1685 ». Nous ignorons à quelle occasion cette gravure a été faite douze ans après la mort de Molière, par qui elle a été commandée à Nolin et où a été pris



PORTRAIT DE MOLIÈRE.

(Musée de la Comédie-Française.)

le portrait de Mignard, d'après lequel le graveur a travaillé. Mais en examinant la gravure dans son ensemble, comme tableau, quelques doutes se présentent à nous sur l'attribution de l'œuvre entière à Mignard. Toute la composition nous paraît forcée, fausse, aucunement en harmonie avec le talent et le goût d'un aussi excellent portraitiste que Pierre Mignard. Il est aussi difficile d'admettre qu'un

homme de la force et du caractère de Molière, deux ans avant sa mort[1], ait consenti à cette pose artificielle et même ridicule que lui a donnée Nolin : les deux mains en l'air avec une plume qui n'écrit pas, avec un livre qui n'est pas lu! Et ce cartel qui a tant occupé quelques chercheurs voulant même y voir l'indication de l'heure de la mort de Molière! Est-ce que Mignard eût eu recours à une telle banalité de pose et d'arrangement en présence de son modèle? Un pareil portrait n'a pu être fait d'après nature, par Mignard! Il est plus vraisemblable d'admettre que Nolin lui-même est l'auteur de toute cette composition disgracieuse et qu'il n'a emprunté de Mignard que la tête ou le buste de Molière. Nous pensons donc que Nolin a eu devant les yeux un portrait, comme le nôtre et peut-être celui-là même, qu'il a arrangé à sa manière, selon la commande, en lui donnant cet air triste et vieilli que demandait son sujet. C'est, peut-être, aussi par cette raison que Gérard Edelinck a non seulement retouché la gravure de Nolin, mais l'a aussi modifiée, lui donnant la ressemblance extérieure d'un portrait existant de Mignard.

Quoi qu'il en soit de ces suppositions, nous avons cru utile de faire connaître aux lecteurs de la *Gazette* un portrait inconnu du grand homme dont le moindre souvenir intéresse si vivement la nation française. Nous y voyons Molière tel que l'a connu Mme Poisson : ni trop gras, ni trop maigre, la taille plus grande que petite (à en juger d'après le buste et les épaules), le port noble, l'air sérieux, le nez gros, la bouche grande, les lèvres épaisses, le teint brun, les sourcils noirs et forts. Le peintre fortifie ici le témoignage de l'ancienne actrice, qui a vu au théâtre du Palais-Royal le grand artiste, paraissant avoir conservé jusqu'à la fin de sa vie ses traits caractéristiques.

Nous sommes heureux que ce portrait soit retrouvé dans un pays qui estime en Molière non seulement le grand écrivain, le moraliste et le chef du théâtre français, mais y voit encore l'expression la plus haute du génie d'une nation qui a toujours eu une grande influence sur la société russe.

S. SCHEIKEVITCH.

Moscou.

M. S. Scheikevitch ne paraît pas avoir connaissance du magnifique portrait de Molière appartenant au duc d'Aumale, qui fit si grande sensation à l'Exposition des Portraits historiques au Trocadéro, en 1878.

La *Gazette* en a publié, à cette époque, une excellente et très fidèle eau-forte gravée par M. A. Gilbert, et notre ami Paul Mantz a parlé de la peinture avec sa sûreté de goût habituelle. Depuis, M. H Bouchot s'est préoccupé des origines de ce portrait : il a bien voulu résumer pour nous le résultat de ses recherches dans la petite note que voici :

« Le portrait de Molière que possède le duc d'Aumale provient en dernier lieu des collections de Stafford-house au duc de Sutherland. Le duc de Sutherland tenait cette collection d'Alexandre Lenoir, et le portrait de Molière y portait cette mention de la main même de Lenoir : « Je le tiens d'un membre de l'Institut, « grand admirateur de Molière, qui l'avait acheté à la vente de Caffieri, sculpteur « du Roi, lequel l'avait acquis d'un descendant de Molière pour exécuter sa statue

1. M. Paul Lacroix pense que ce portrait aurait pu être peint vers 1671 ou 1672.

« en marbre qu'il a faite pour le roi de France. Le portrait, jusque-là, n'était pas « sorti de la famille. »

Une note mise au dos du portrait indique qu'il aurait été peint en 1671, soit deux ans avant la mort de Molière. Si cette date est exacte, la peinture ne saurait être de Mignard, attendu que celui-ci est mort en 1668. C'était d'ailleurs l'opinion de Paul Mantz : « Pour moi, écrivait-il[1], je ne reconnais pas la main de Mignard dans le portrait robuste, personnel et délicat qui nous est montré par le duc d'Aumale. »

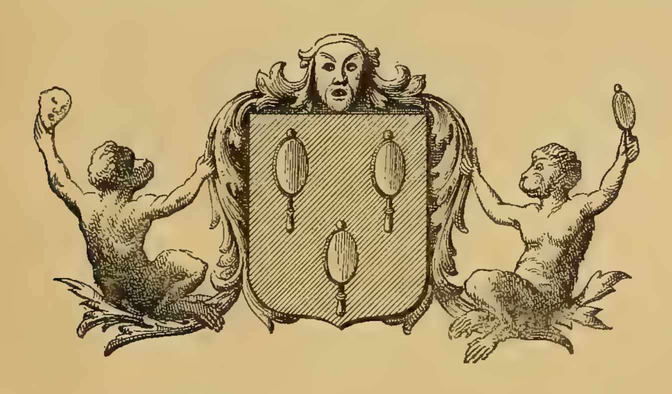
Nous ne possédons, pour juger le portrait de Moscou, d'autres documents que la photographie envoyée par notre correspondant et les commentaires qui l'accompagnent. Nous avons fait reproduire directement cette photographie, pour en conserver autant que possible les caractères essentiels. Enfin, nous avons cru bon de remettre sous les yeux de nos lecteurs des reproductions réduites de plusieurs des gravures que nous avons publiées antérieurement d'après les portraits de Molière : la peinture de la Comédie-Française, celle de Chantilly et la gravure de Nolin. La confrontation de ces pièces diverses rend évidente la parenté du portrait de Moscou avec celui de Chantilly et surtout avec la gravure de Nolin. La peinture appartenant au duc d'Aumale, nous paraît supérieure au point de vue de l'art ; le dessin est plus savant et plus ferme que dans le tableau de Moscou ; la mollesse d'exécution de celui-ci, autant qu'on en peut juger par la photographie, le rapproche davantage de la manière de Mignard. Détail qui a son importance : dans la peinture de Moscou, nous retrouvons la robe de chambre de brocart, jaune et vert, — les couleurs favorites de Molière[2], — portée dans l'inventaire après décès ; le tableau de Chantilly et la gravure de Nolin montrent des étoffes de soie unie avec doublure d'un ton différent et plus foncé.

En résumé, il nous semble fort admissible que ce soit là la peinture dont Nolin s'est servi pour faire sa gravure, en y ajoutant les stigmates de l'âge et des chagrins endurés pour rentrer dans la vérité historique d'un Molière de la dernière heure, assombri par les souffrances physiques et morales.

N. D. L. R.

1. Voy. *Gazette*, t. XVIII, 2e période, p. 870.

2. Voy. *Gazette* (t. XVII, 2e période, p. 206) l'article de B. Fillon sur le Blason de Molière.



BIBLIOGRAPHIE

PUBLICATIONS NOUVELLES DE LA LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie].



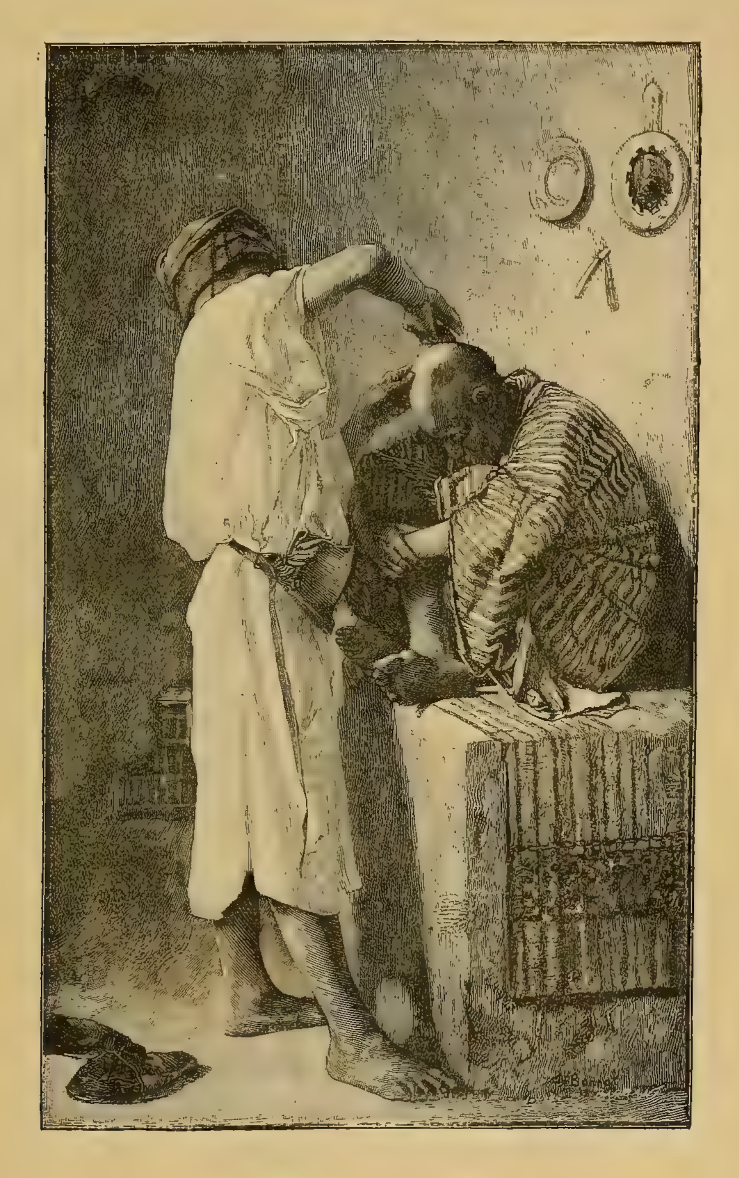
Le court examen que nous allons faire des publications nouvelles de la maison Hachette ne comprendra pas l'œuvre capitale, à nos yeux, celle du moins qui doit intéresser plus particulièrement les lecteurs de cette revue. On sait déjà que notre éminent collaborateur M. Émile Michel a terminé dernièrement un travail considérable sur l'œuvre et la vie de *Rembrandt*[1] : l'édition est prête; nous venons de recevoir un exemplaire, mais le temps nous manque pour l'étudier avec le soin que comporte une œuvre de cette importance ; bornons-nous donc à l'annoncer, en ajoutant qu'il s'agit d'un des plus beaux livres d'art qui aient été publiés depuis longtemps. L'analyse en sera faite dans la prochaine livraison de la *Gazette*.

M. Gaston Vuillier est à la fois l'écrivain et l'illustrateur du charmant récit qu'il nous donne de ses voyages à travers *Les Iles oubliées*[2] ; c'est ainsi qu'il qualifie les Baléares, la Corse et la Sardaigne, pays du soleil, régions enchantées que l'on oublie effectivement et qui, il faut bien le dire, doivent une partie de leur charme et de leur attrait de curiosité à ce fait qu'elles

1. *Rembrand :* Sa vie, son œuvre et son temps, par E. Michel, membre de l'Institut, un vol. grand in-8, illustré de 373 héliogravures hors texte et dans le texte. Broché : 40 francs.

2. *Les Iles oubliées :* Les Baléares, la Corse et la Sardaigne; impressions de voyages : un vol. in-8, illustré de 253 gravures sur bois. Broché : 30 francs.

échappent aux incursions banales de la clientèle des agences Cook. L'heureux mystère où restent plongées leurs richesses d'art et leurs beautés pittoresques



LE BARBIER TURC, PAR L. BONNAT.

(Gravure empruntée au volume *Les Capitales du Monde.*)

permet aux voyageurs avisés de s'avancer dans l'inconnu et d'y faire les plus attrayantes découvertes. Ces contrées semblent endormies dans le passé ; la civilisation n'y a pas encore ramené les mœurs et les costumes à cette agaçante uniformité qui nous gâte les parcours trop fréquentés.

M. Gaston Vuillier a tiré un excellent parti de tous les documents inédits qui s'offraient à lui : on le suit avec un plaisir soutenu, soit qu'il raconte, soit qu'il dessine. Mais où son talent nous paraît le plus rare c'est quand il fait usage du crayon ; nous ne con naissons pas d'illustrateur qui sache indiquer avec autant de délicatesse et de sûreté les accents essentiels d'une figure ou d'un paysage, en tenant scrupuleusement compte des indications de la nature, c'est-à-dire sans tomber dans la pratique des partis pris d'atelier qui facilitent singulièrement la tâche, mais lui enlèvent tout caractère d'imprévu. M. G. Vuillier a illustré presque toutes les pages de son récit; après ce que nous venons de dire de son talent, nous avons à le remercier de nous l'avoir prodigué. Il est bon d'ajouter qu'il a trouvé dans M. Barbant, le graveur sur bois, le meilleur interprète qu'il pût désirer.

Il a déjà été rendu compte dans notre supplément, la *Chronique des arts*, du volume *Les Capitales du Monde* [1]; on sait qu'il est composé d'une suite de monographies illustrées. L'ouvrage a déjà fait son chemin dans la faveur publique; et cela devait être si l'on considère la qualité des écrivains et des artistes qui y ont collaboré. F. Coppée a donné Paris; Pierre Lotti, Constantinople ; le Vte E. M. de Vogüé, Saint-Pétersbourg; Gaston Boissier, Rome; sir Charles Dilke, Londres; Antonin Proust, Berlin; S. M. la reine Élisabeth de Roumanie (Carmen Silva), Bucharest; Mme Juliette Adam, Vienne; le comte de Mouy, Athènes; le comte de Kératry, New-York; Mme Judith Gautier, Tokio; H. Havard, Amsterdam; A. Dayot, Lisbonne; M. Paléologue, Pékin; A. Michel, Copenhague; M. Wahl, Alger; M. Barrès, Stockholm; A. Génin, Mexico; Ed. Rod, Genève; C. Lemonnier, Bruxelles; de Santa-Anna Néry, Rio-de-Janeiro; James Darmesteter, Calcutta; Harald Hansen, Christiania; C. Pelletan, le Caire; E. Castelar, Madrid.

Parmi les artistes, nous relevons les noms de Bonnat, Béraud, Besnard, B. Constant, Detaille, Forain, Friant, Jeanniot, Lhermitte, Rochegrosse, Sergent, etc.

La série des grandes publications de la maison Hachette sur l'histoire et la géographie s'accroît d'année en année avec une régularité remarquable. Voici le XVIIIe volume de l'œuvre colossale de M. Élisée Reclus, la *Nouvelle Géographie universelle :* il est consacré à la description des régions andines de l'Amérique du Sud : Trinidad, Vénézuéla, Colombie, Équateur, Pérou, Bolivie, Chili, régions peu connues en dépit de leur turbulence politique, qui occupe constamment les journaux du récit de révolutions périodiques. M. Élisée Reclus a étudié avec sa maîtrise habituelle le terrain, la flore, la faune et les hommes de ces étranges pays que les descendants de la race conquérante n'ont pas cessé de mettre en coupe réglée depuis la découverte de l'Amérique. Vice-royauté sous la suzeraineté de l'Espagne ou république indépendante, c'est tout comme pour l'indigène depuis qu'il a été appelé au bénéfice de la civilisation européenne.

On sait que Mme Dieulafoy a raconté dans deux volumes l'histoire des explorations faites en Chaldée et en Susiane, de 1884 à 1886, par la mission archéologique

1. *Les Capitales du Monde*, un vol. in-8°, illustré de 324 gravures dans le texte. Broché : 22 francs.

dont son mari était le chef. M. Marcel Dieulafoy vient de publier la quatrième et dernière partie du compte rendu des travaux et découvertes qui nous ont valu la belle salle du Louvre. Le dernier fascicule, comprenant l'*Apadana* et l'*Ayadana*, complète son important ouvrage d'art et d'histoire : *L'Acropole de Suse* [1].

Nous mentionnerons pour mémoire seulement les deux volumes annuels du *Tour du monde;* nous donnons régulièrement les sommaires de cette publication dont le succès ne s'est pas démenti depuis trente-quatre ans. L'un des récits, publiés en 1892 offre un intérêt particulier pour nos lecteurs : c'est le voyage de notre collaborateur, M. Eugène Müntz, *A travers la Toscane.*

La Bibliothèque des voyages, indépendamment du *Tour du monde,* s'est enrichie de deux volumes : *A travers le Groenland* [2], par Fridtjof Nansen, traduit du norvégien par M. Ch. Rabot. Nous avons là la relation de la première traversée du Groenland effectuée par M. Nansen, en 1888, et qui a eu un grand retentissement.

Dans la Bibliothèque des Écoles et des Familles, les nouveautés sont : un beau volume de M. J. Gourdault, *L'Europe pittoresque : Pays du Nord* [3]; un ouvrage de M. Gaffarel, sur la *Conquête de l'Afrique* et une nouvelle édition des aventures célèbres de Jules Gérard : *Le Tueur de lions.*

Ce n'est pas tout, mais l'examen détaillé de toutes les nouveautés que l'on trouvera dans la collection des bons romans et dans les Bibliothèques rose et bleue nous entraînerait trop loin : contentons-nous de dire que MM. Hachette sont restés fidèles à leur bonne habitude d'offrir aux jeunes gens et aux enfants des livres d'étrennes d'un goût irréprochable, sérieux dans le fond et amusants dans la forme.

A. DE LOSTALOT.

1. L'ouvrage complet se vend 100 francs. — Prix de chaque fascicule broché : 25 fr.
2. 1 vol. in-8° jésus contenant 164 gravures. Broché : 20 francs.
3. 1 vol. grand in-8° contenant 232 gravures. Broché : 8 francs.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1892.

I. — ARCHÉOLOGIE.

Amulettes byzantins anciens, destinés à combattre les maléfices et les maladies; par Gustave Schlumberger. In-8°, Paris, lib. Leroux.

Ancien hôtel de Rohan, affecté à l'Imprimerie nationale. Historique et Description; par M. Henry Jouin, archiviste de la commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. In-f°, avec cadres, culs-de-lampe et 36 planches en noir ou en coul. Paris, Imprim. nationale.

Imprimé pour l'Exposition universelle de 1889.

Les Antiquités chrétiennes rapportées à la Cappella Greca du cimetière apostolique de Priscille; par V. Davin, chanoine de l'église de Versailles. In-8°, Paris, lib. Gaume et Cie.

Antiquités du Bosphore cimmérien (1854), rééditées avec un commentaire nouveau et un index général des comptes rendus par Salomon Reinach, ancien membre de l'École française d'Athènes, attaché des Musées nationaux. In-4°, XVI-213 p., Mesnil (Eure), impr. Firmin-Didot et Cie. Paris, libr. de la même maison.

Bibliothèque des monuments figurés grecs et romains (vol. 3).

La Bijouterie caucasienne de l'époque scytho-byzantine; par Ernest Chantre. In-8°, 40 p. avec figures et planche, Lyon, imprimerie Rey.

Société d'anthropologie de Lyon (séance du 2 juillet 1892).

Carreaux vernissés découverts aux Châtelliers, près de Saint-Maixent (Deux-Sèvres); par M. le capitaine Espérandieu. In-8°, Paris, lib. Leroux.

Extrait du *Bulletin archéologique*, n° 1, 1892.

De la couleur du décor des vases grecs; par É. Durand-Gréville. In-8°, Paris, librairie Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Découverte d'antiquités à Cazères (Haute-Garonne); par Albert Lebègue. In-8°, Paris, librairie Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Découverte d'une relique faisant partie des dépouilles de Constantinople apportées en Occident à la suite de la croisade de 1204; par Gustave Schlumberger, membre de la Société française d'archéologie. In-8°, Caen, imp. et lib. Delesques.

Extrait du *Bulletin monumental* (années 1891, 1892).

Deux objets d'art ibériens; par M. Émile Taillebois, secrétaire général de la Société de Borda. In-8°, Caen, imp. et lib. Delesques.

Extrait du *Bulletin monumental* (année 1890).

L'Epigraphie et les Antiquités sémitiques en 1891; par M. Clermont-Ganneau, de l'Institut, professeur au Collège de France. In-8°, Paris, Impr. nationale; libr. Leroux.

Extrait du *Journal asiatique*.

État des études archéologiques dans le département du Loiret, mémoire lu, dans la séance d'ouverture du congrès archéologique de France du 21 juin 1892, par M. Desnoyers, directeur du Musée historique. In-8°, Orléans, imp. Jacob; lib. Herluison.

Excursion archéologique en Lorraine ; par M. X. Barbier de Montault. Grand in-8°, Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Publication de la *Lorraine artiste.*

Guide archéologique pour les excursions du congrès de 1892 ; par Anatole Basseville, avocat, président de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. In-8°, Paris, librairie Picard.

Bulletin monumental (6e série, t. VII, 57e volume de la collection).

Inventaire des reliques, joyaux et ornements de la chapelle de Notre-Dame-des-Miracles, à Saint-Omer, en 1559. Rapport de M. A. Darcel sur une communication de M. Pagart d'Hermansart. In-8°, Angers, imprimerie Burdin et Cie.

Mosaïque chrétienne des îles Baléares ; par J. de Laurière. In-8°, Paris, libr. Picard.

Bulletin monumental (6e série, t. VII, 57e volume de la collection).

Mosaïques gréco-romaines ; par J.-E. Demangeot. In-8°, Paris, lib. Barrière-Bérard.

La Nativité, plaque émaillée du XIIIe siècle ; par M. Ernest Rupin. In-8°, 7 pages et gravure. Paris, lib. Leroux.

Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques* (année 1891, n° 3).

Note sur la nécropole étrusque découverte en 1891 à Castiglione del Lago, communiquée par M. Casati. In-8°, Paris, Impr. nationale.

Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.*

Note sur deux sarcophages romains découverts en Tunisie, près de Teboursouk ; par Em. J. Espérandieu, correspondant du comité. In-8°, 7 p. et planche. Paris, lib. Leroux.

Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques.*

Notes sur quelques symboles des vases peints antiques de la collection Joseph Mayrargue ; par F. Brun. In-8°, Nice, impr. Malvano-Mignon.

Notice sur les fouilles de Martres-Tolosanes ; par M. Lebègue, professeur à la Faculté de Toulouse. In-8°, 29 p. et planches. Paris, lib. Leroux.

Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques* (n° 1, 1892).

Quelques fouilles dans la nécropole de Thenæ, près de Sfax, par le vicomte de L'Espinasse-Langeac. In-8°, Angers, impr. Burdin et Cie. Paris, lib. Leroux.

Extrait du *Bulletin archéologique* (1892).

Recherches et Découvertes archéologiques dans l'Afrique du Nord en 1890-1891 ; par M. R. Cagnat. In-8°, lib. Leroux.

Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques* (année 1891, n° 3).

Reconstruction partielle de la stèle du roi Eannadou (dite stèle des vautours) ; par M. Léon Heuzey, de l'Institut. In-8°, 15 p. Paris, Imp. nationale.

Extrait des *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres* (12 août 1892).

Socques à charnière de l'antiquité grecque et étrusque ; par M. Ch. Ravaisson-Mollien, membre résidant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, Paris.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France* (t. LII).

Le Tombeau préhistorique de Cocherel ; par E. Ferray, membre de la Société française d'archéologie. In-8°, Caen, imp. et lib. Delesques.

Extrait des *Comptes rendus du congrès tenu à Evreux par la Société française d'archéologie* en juillet 1889.

Le Trésor de Szilagy-Somlyo (Transylvanie) ; par le baron J. de Baye, membre de la Société nationale des antiquaires de France. In-4°, avec figures et planches en coul. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris, libr. Nilsson.

Trois fers à hosties du Midi ; par X. Barbier de Montault. In-8°, Narbonne, imp. Caillard.

Extrait du *Bulletin de la commission archéologique de Narbonne* (2e semestre 1892).

Altpersische Knüpfteppiche, Studien zur Geschichte der persischen Knüpfarbeit. Von Wilhelm Bode. In-4°, Berlin, Grote.

Archaeologia Oxoniensis. In-8°, Oxford, Frowde.

Part. I.

Die Bau und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen... bearbeites von Adolf Boetticher. In-4°, Königsberg, Teichert.

Brayda. Di alcune case medioevali torinesi. In-8°, Torino, Paravia.

Estr. dagli *Atti della societa d'archeologia e belle arti per la provincia di Torino. V.*

Die Costüm-Ausstellung im k.k. Oesterreichischen Museum, 1891. Von Masner. In-fol., Wien, Löwy.

Kunst und Alterthum ; von F. X. Kraus. In-4°, Strassburg, Schmidt.

Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern vom 11 bis zum Ende des 18 Jahrhunderts. In-4°, München, Albert.

I. Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern... bearbeitet von Gustav von Bezold und Dr Berthold Riehl. Avec album in-fol.

De norske Stavkirker... af L. Dietrichson. In-8°, Kristiania, Cammermeyer.

Vases antiques des collections de la ville de Genève, publiés par la section des Beaux-Arts de l'Institut national genevois. In-fol., Genève, Georg.

II. — HISTOIRE. — ESTHÉTIQUE.

L'Académie royale de peinture et de sculpture et la chalcographie du Louvre, par Eugène Müntz. In-8°, Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France* (t. XVIII, 1891).

Les Anciennes Corporations des arts et métiers de Chambéry et de quelques autres localités de Savoie; par L. Morand, secrétaire perpétuel de l'Académie de Savoie. In-8°, Chambéry, Imprimerie savoisienne.

L'Art et la Nature; par Victor Cherbuliez, de l'Académie française. 2e édition, in-16. Paris, librairie Hachette et Cie.

L'art est une religion et l'artiste est un prêtre. Œuvre de jeunesse inédite; par Alexandre Weill. In-18 jésus, Paris, lib. Sauvaître.

L'Art impressionniste, d'après la collection privée de M. Durand-Ruel; par Georges Lecomte. In-4°, 273 p. et 36 eaux-fortes, pointes sèches et illustrations dans le texte de A. M. Lauzet. Paris, impr. Chamerot et Renouard.

Papier vélin. Il a été tiré 50 exemplaires numérotés à la presse, savoir : nos 1 à 25, ex. sur papier des manufactures impériales du Japon, avec eaux-fortes sur japon, et nos 26 à 50, ex. sur papier de Hollande, avec eaux-fortes sur japon.

Beaux-Arts. L'Antiquité. Architecture, Peinture, Sculpture. Notice par M. L. Roger-Milès. Album comprenant 185 grav. In-8°, Paris, lib. Rouam et Ce.

Bibliothèque de la *Gazette des Beaux-Arts*.

L'Église de Saint-Nicolas en Lorraine, son fondateur, ses objets d'art, avec une notice sur l'église de Varangéville; par Émile Badel. Grand in-8°, Nancy, imp. et lib. Crépin-Leblond.

Titre rouge et noir.

Essais de critique d'art : Trois études sur l'art chrétien; Nicolas Poussin à Rome; Nouvelles études sur les beaux-arts en Italie; Étude sur Tintoret et l'École vénitienne, etc.; par Léonce Mesnard. In-16, Paris, lib. Fischbacher.

Papier vergé.

De l'Expression dans l'art, discours de réception à l'Académie delphinale par M. Édouard Bertrand. Réponse de M. le docteur Carlet. In-8°, Grenoble, impr. Allier père et fils.

Extrait du *Bulletin de l'Académie delphinale* (4e série, t. V).

France (la) artistique et monumentale. Ouvrage publié sous la direction de M. Henry Havard, avec la collaboration, pour le tome Ier, de MM. Jules Cousin (Hôtel Carnavalet), L. de Fourcaud (Château de Pau), Ph. Gille (Versailles : les Jardins). L. Gonse (Reims : les Edifices religieux). J. Guiffrey (Versailles : le Château), E. Müntz (Avignon : le Palais des Papes), Ch. Yriarte (Bagatelle). In-4°. IV-211 p. et 25 planches. Paris, imprimerie Larousse; Librairie illustrée. 25 fr.

Titre rouge et noir. Papier vélin. — *Société de l'art français.*

L'Imagier Pierre des Aubeaux et les deux groupes du Trépassement de Notre-Dame à Gisors et à Fécamp; par l'abbé F. Blanquart. In-8°, Caen, impr. et lib. Delesques.

Extrait des *Comptes rendus du congrès tenu par la Société française d'archéologie* en juillet 1889.

Le Luxe français. L'Empire; par Henri Bouchot. Illustration documentaire d'après les originaux de l'époque. In-4°, imp. Hérissey. Paris, à la Lib. illustrée.

Titre rouge et noir. Cet ouvrage a été tiré à 1,000 exemplaires sur papier vélin, numérotés à la presse.

La Manufacture nationale des Gobelins : par E. Gerspach, administrateur de la manufacture. In-8°, Paris, lib. Delagrave.

Mobilier (le) d'un bourgeois au XVIe siècle, Antoine Segond, notaire et procureur à Draguignan. In-8°, Draguignan, impr. Latil.

Extrait du *Bulletin de la Société d'études scientifiques et archéologiques de la ville de Draguignan.*

Peintres et Architectes; par Sainte-Marie Perrin, architecte. In-8°, Lyon, imp. Mougin-Rusand.

Société académique d'architecture de Lyon.

Physiologie de l'art; par Georges Hirth. Traduit de l'allemand et précédé d'une introduction par Lucien Arréat. In-8°, avec figures dans le texte et 5 planches hors texte. Paris, libr. F. Alcan.

Précis d'histoire de l'art, conforme au programme de 1891 pour l'enseignement moderne; par Auguste Font. In-18 jésus, librairie Garnier frères.

Réflexions et Menus propos d'un peintre genevois, ou Essai sur le beau dans les arts; par R. Topffer. Précédés d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur par Albert Aubert. In-16, Paris, librairie Hachette et Cie.

Bibliothèque variée.

Règlement de l'Ecole nationale et spéciale des beaux-arts, à Paris (4 juin 1892). In-8°, 40 p. Paris, imp. et lib. Delalain frères.

Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Les Satyres de la galerie de Henri II au palais de Fontainebleau, retrouvés à Rome; par Ernest Bourges, membre de la Société historique et archéologique du Gâtinais. In-8°, Paris, libr. Le Chevalier.

Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais* (1892).

Guides Joanne. Angers. In-16 à 2 col., 27 p. avec grav. et plan en coul. Paris, libr. Hachette et Cie.

Guides Joanne. Dieppe, le Tréport, Mers et le Bourg-d'Ault. In-16, Paris, lib. Hachette et Cie.

Itinéraire général de la France; par Paul Joanne. Environs de Paris. Réseau Paris-Lyon-Méditerranée. In-16, Paris, lib. Hachette et Cie.

Los Aborijenes de Chile; por José Toribio Medina. In-4°, Santiago, Gutenberg.

Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel (1492-1494); von Dr Daniel Burckhardt, mit 15 Text-illustrationen und 50 Tafeln in Lichtdruck. In-4°, München, Hirth.

Andreatta. Uno sguardo sintetico alla storia dell' Arte. Conferenza. In-8°, Venezia.

L'arte e lo stato in Italia, di Grubicy De Dragon Vittore. In-4°, Milano, tip. cooperativa Insubria.

Die bildenden Künste und das Kunstgewerbe in der Schweiz. Von B. von Tscharner. In-8°, Bern, Schmid.

Eugenia dal Bo. La visione nell' arte medievale. In-8°, Napoli, Giannini.

La filiation généalogique de toutes les écoles gothiques; par Jean-François Colfs. In-8°, Paris, Baudry.

IV. École flamboyante, religieuse et civile.

Fumagalli. Reminiscenze di storia ed arte nel suburbio e nella città di Milano. Parte II. In-8°, Milano, Pagnoni.

Die Gottgeweihten Jungfraeun in den ersten Jahrhunderten der Kirche dargestellt von Joseph Wilpert. In-fol., Freiburg im Breisgau, Herder.

Griechische Götterideale in ihren Formen erläutert; von Heinrich Brum. In-8°, München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft.

Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik...; von Robert Sommer. In-8°, Würzburg, Stahel.

A History of aesthetic; by Bernard Bosanquet. In-8°, London, Sonnenschein.

Karl Friedrich Schinkel in seinem Verhältniss zur Gothischen Baukunst. In-8°, Berlin, Ernst.

Ketzerische Kunstbriefe aus Italien; von Heinrich Pudor. In-8°, Dresden, Oscar Damm.

Nebst einem Anhang : Gedanken zu einer Lehre vom Kunstschaffen.

Die Kunst im Lichte der Kunst; von Heinrich Pudor. In-8°, Dresden, Oscar Damm.

Mit sechs Abbildungen im Text.

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, im auftrage des Provinzialverbandes der Rheinprovinz herausgegeben. In-8°, Düsseldorf, Schwann.

III. Der Kreis Moers. Von P. Clemen.

Kunstschätze aus Tirol. Malerische Innenräume. In-fol., Wien, Schroll.

Kunststudien; von C. Hasse. In-fol., Breslau, Wiskott.

Die Malereien des Hüldigungssaales im Rathause zu Goslar; von Gustav Müller-Grote. In-8°, Berlin, Grote.

Nardini Despotti Mospignotti. Lorenzo Del Maitano e la facciata del duomo d'Orvieto. In-4°, Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice.

Estr. dall' Archivio storico dell' arte, IV, 5.

Noticia historico-descriptiva de la bandera de la hermandad de Nuestra señora de los reyes y san Mateo (vulgo de los Sastres); por José Gestoso y Pérez. In-8°, Sevilla, Girones.

Spaventi Silvio. Nella pinacoteca veronese; appunti e impressioni. In-8°, Verona, Civelli.

III. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

L'Aquarelle (paysage); par Karl Robert. In-8°, 176 pages avec gravures et planches en coul. Paris, libr. Laurens.

Titre rouge et noir.

Catalogue de tableaux, aquarelles, pastels, dessins de premier ordre, par Belly, Bonvin, Corot, Daubigny, Daumier, Decamps, Degas, Delacroix, Diaz, Forain, Isabey, Jacques, Jongkind, Lami, Millet, Monnier, Munkacsy, de Nittis, Ribot, Rousseau, Ruysdael, Sisley, Troyon, Ziem, composant la collection de M. Bellino. Paris, imp. Ménard et Cie.

Catalogue des tableaux anciens et modernes, aquarelles, dessins et pastels formant la collection d'Alexandre Dumas. In-4°, Paris, Ménard.

Catalogue du Salon de la Rose ✝ Croix. (10 mars au 10 avril.) In-8°, Paris, 11, rue Le Peletier.

Exposition de l'Œuvre de Raffet (galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze), ouverte du 23 au 30 avril 1892, au profit de la souscription pour le monument de Raffet. Petit in-8°, Lille, imp. Danel.

Inauguration de deux tableaux religieux dans l'église de Quingey. Discours prononcé, le 8 mai 1892, par M. Rigny, chanoine et curé de Saint-Pierre de Besançon. In-8°, Besançon, imp. Jacquin.

Le Jugement dernier de Michel-Ange; par L. Chapon. Préface par M. Emile Olli-

vier, de l'Académie française. In-8°, Paris, lib. Laurens.

Titre rouge et noir. Il a été tiré de cet ouvrage 30 exemplaires sur japon.

Musée (le) de Versailles. Catalogue des tableaux, statues, objets d'art, avec les notices explicatives et les noms d'artistes, description des salles, galeries, appartements, résumé historique des événements qui y ont eu lieu, suivi de la description complète du parc de Versailles et des châteaux et parcs de Trianon. In-16, Paris, lib. Brunox.

Le Salon bordelais de 1892. Le jury d'admission et la Société des amis des arts de Bordeaux; par Pierre de Touche. In-8°, Bordeaux, imp. Prouteaux et Chaubin.

Salon de 1892, contenant 100 photogravures, dont 72 en couleurs et hors texte, et 28 formant frontispices et représentant les principaux artistes dans leur atelier, et une critique de la Société des artistes français aux Champs-Élysées et de l'exposition nationale des beaux-arts au Champ-de-Mars; par A. Hustin. N° 1. In-4°, p. 1 à 8, et planches. Paris, librairie Baschet.

L'ouvrage complet en douze livraisons, 60 francs; la livraison, 5 francs.

Les Salons de 1892: Champs-Élysées, Champ-de-Mars, les Pastellistes, Blanc et Noir, l'Union libérale; par Louis Cardon. In-8°, Paris, lib. G. Petit.

Extraits du journal *La Nation* (numéros des 2 et 7 avril, des 1er, 3 et 7 mai 1892).

Salons; par Castagnary. Avec une préface d'Eugène Spuller et un portrait à l'eau-forte par Bracquemond. 2 vol in-18 jésus. T. Ier (1857-1870), t. II (1872-1879). Paris, lib. Charpentier et Fasquelle.

Bibliothèque Charpentier.

Catalogo degli oggetti d'arte della quarantesima esposizione, fatta nel recinto della mostra italo-americana in occasione del quarto centenario Colombiano. In-8°, Genova, Schenone.

Catalogo della r. pinacoteca di Milano (palazzo Brera). In-8°, Milano, Civelli.

Les Expositions d'art à Gand, 1792-1892. Essai historique; par Prosper Claeys. In-4°, Gand, Vanderhaegen.

Esposizione triennale di belle arti nella provincia di Modena. In-4°, Modena, Soliani.

Museo Granadino de antigüedades arabes...; por D. Antonio Almagro Cardenas. In-4°, Granada.

Poggi. Catalogo degli oggetti componenti la mostra d'arte antica aperta nelle sale del palazzo Bianco. In-8°, Genova, Pagano.

Quelques mots sur un tableau inconnu d'Andrea Vicentino représentant l'entrée d'Henri III, roi de Pologne et de France, à Venise l'an 1574; par Mathias Bersohn. In-4°, Rome, Civelli.

IV. — SCULPTURE.

L'Art plastique en Gaule et le druidisme; par Salomon Reinach. In-8°, Chartres, imp. Durand.

Extrait de la *Revue celtique* (t. XIII).

Dessins et Modèles. La Sculpture décorative. (Statues, groupes, bas-reliefs.) Notice par M. Louis Bauzon. In-4°, avec 166 gravures. Paris, lib. Rouam et Cie.

Le Monument de Jeanne d'Arc à Bonsecours; par l'abbé Sauvage. Illustrations de H. Toussaint. In-16, Rouen, imprimerie Cagniard.

Notice historique sur les statues monumentales de la cour d'honneur du palais de Versailles; par Victor Bart. In-12, Versailles, impr. Cerf et fils.

Les Origines de l'art gothique, leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture française (École du Louvre, 1890-1891); par Louis Courajod. In-8°, Paris, lib. Leroux.

Extrait du *Bulletin monumental* (janvier 1891).

Les Sculptures de l'église abbatiale de Solesmes (1496-1553) : reproductions, état de la question d'origine; par le R. P. Dom. de La Tremblay. In-f°, avec dessins dans le texte et 36 planches, héliogr. Dujardin. Solesmes, imp. Saint-Pierre, 80 fr.

Titre rouge et noir. Papier vergé.

Les Sculptures en tuf de l'Acropole d'Athènes; par Henri Lechat. In-8°, Paris, lib. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Boito. Monumento nazionale al principe Amedeo. In-8°, Torino, Bona.

Sculpturen im Konigl. Palais zu Amsterdam ; von H. Quellinus. In-fol., Berlin, Wasmuth.

V. — ARCHITECTURE

L'Architecture et la Décoration à l'abbaye cistercienne des Châtelliers, du XIIe au XVIIIe siècle; par Mgr X. Barbier de Montault. In-8°, Poitiers, Roy et Cie.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest* (année 1891).

L'Architecture dite gothique doit-elle être ainsi dénommée? par Raoul Rosières. In-8°, Paris, lib. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*

L'Art gothique, d'après un récent ouvrage publié sous ce titre; par M. Anthyme Saint-Paul, membre de la Société française d'archéologie. In-8°, Caen, imp. et lib. Delesques.

Extrait du *Bulletin monumental* (année 1890).

L'Architecture gothique, par Ed. Corroyer; par Henri de Curzon. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes* (t. LIII, 1892).

Introduction de l'architecture gothique en Italie par les Cisterciens français; par le comte A. de Dion, inspecteur général de la Société française d'archéologie. In-8°, Caen, imp. et lib. Delesques.

Extrait du *Bulletin monumental* (année 1890).

Notice sur un chapiteau de la cathédrale de Chartres, communication de M. de Mély au congrès des sociétés savantes. In-8°, Paris, librairie Leroux.

Extrait du *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques.*

Les plus belles cathédrales de France; par l'abbé J.-J. Bourrassé, président de la Société archéologique de Touraine. Édition revue et complétée. Grand in-8°, Tours, lib. Mame et fils.

Les Premiers Monuments gothiques d'Italie, à propos des articles de M. Forthingham junior; par Camille Enlart, archiviste paléographe. In-8°, avec gravures. Caen, imp. et librairie Delesques.

Extrait du *Bulletin monumental* (1891-1892).

Répertoire de jurisprudence, à l'usage des architectes, entrepreneurs et ouvriers du bâtiment, en matière de travaux particuliers; par Alphonse Bonpaix, docteur en droit, avocat à la cour d'appel. 2 vol. In-8°, Paris, librairie Rousseau.

Salon de 1892. Étude d'un théâtre lyrique; par E. Bruneau, architecte du gouvernement. In-8°, Paris, imprim. et libr. May et Motteroz.

Extrait de l'*Encyclopédie d'architecture* (1891-1892).

Beltrami. Il modello per la nuova facciata del duomo di Milano e il disegno per la torre campanaria. In-8°, Milano, Demarchi.

Der Dom von Eichstätt in seiner baugeschichtlichen Entwicklung und Restauration; von F. X. Herb. In-8°, Eichstätt, Brönner.

Das Forum romanum. Rekonstruktion von Ch. Hülsen. In-fol., Rome, Spithœver.

Katechismus der Baustile ; von F. Sacken. In-8°, Leipzig, Weber.

La Porte de Sainte-Sabine à Rome. Étude archéologique par le P. J.-J. Berthier. In-8°, Fribourg (Suisse), librairie de l'Université.

Das Rathhaus der Stadt Augsburg; von L. Leybold. In-fol., Berlin, Hessling.

Das Rathhaus in Nürnberg; von E. Mummenhoff. In-8°, Nürnberg, Schrag.

Roma monumentale innanzi all' umanitá; da Ciro Nispi-Landi. In-8°, Roma, Armani.

Die römischen Kastelle in Würtemberg; von Prof. Dr. Konrad Miller. In-8°, Stuttgart, Weise.

Rotta. Sullo stile, ornato e ristauro delle chiese milanesi. In-8°, Milano, tip. del Riformatorio patronato.

Saccardo. Relazione sui restauri eseguiti nella basilica di S.-Marco in Venezia. In-4°, Venezia, tip. Emiliana.

Schloss Ausbach. Barock und Roccoco-Dekorationem au dem XVIII Jahshundert. Von O. Lessing. In-fol., Berlin, Schultz Engelhard.

VI. — GRAVURE

Cent dessins de Watteau, gravés par Boucher. Précédés d'une préface de Paul Mantz. In-4°, Paris, Lib. illustrée.

Cet ouvrage a été tiré à 500 exemplaires sur papier vélin, numérotés à la presse.

The Masters of wood-engraving. By W. J. Linton. In-8°, New-York, Appleton.

Reproductions d'anciennes gravures d'orfèvrerie hollandaise. In-fol., La Haye, Nyjhoff.

I. Adam van Vianen. Modelles artificiels de divers vaisseaux d'argent et autres œuvres capricieuzes, mis en lumière par Christien de Viane à Uytrecht et gravez en cuivre par Theodore de Quessel (1650).

VII. — OUVRAGES DIDACTIQUES

L'Art de peindre les fleurs; par G. Fraipont, professeur à la Légion d'honneur. Ouvrage orné de cinquante dessins inédits de l'auteur et d'un fac-similé d'aquarelle. In-8°, Paris, libr. Laurens.

L'Art de peindre les marines; par G. Fraipont, professeur à la Légion d'honneur. Ouvrage orné de cinquante dessins inédits de l'auteur et d'un fac-similé d'aquarelle. In-8°, Paris, libr. Laurens.

L'Art de peindre les paysages; par G. Fraipont, professeur à la Légion d'honneur. Ouvrage orné de cinquante dessins inédits de l'auteur et d'un fac-similé d'aquarelle. In-8°, Paris, libr. Laurens.

L'Art de prendre un croquis et de l'utiliser; par G. Fraipont, professeur à la Légion d'honneur. Ouvrage accompagné de cinquante dessins inédits de l'auteur. In-8°, Paris, libr. Laurens.

La Céramique et les Émaux; par Mme Arthur Arnould (Delphine de Cool), directrice du cours de dessin subventionné du Ier arrondissement de la ville de Paris. In-16, 61 p. avec fig. Paris, impr. Ménard et Cie; libr. Allison et Cie.

Bibliothèque populaire des écoles de dessin. 1re série : *Histoire des arts décoratifs.*

La Céramique. Traité pratique des peintures vitrifiables (porcelaine, faïence, barbotine, émail, vitraux); par Karl Robert. In-8°, Mâcon, Protat frères. Paris, Laurens.

Le Cicerone. Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie; par Burckhardt, professeur à l'Université de Bâle. Traduit par Auguste Gérard, ministre plénipotentiaire de France au Brésil, sur la 5e édition, revue et complétée par le docteur Wilhelm Bode, directeur au Musée de Berlin, avec la collaboration de plusieurs spécialistes. Seconde partie : Art moderne. Petit in-8°, CXLVII-831, p. Mesnil, impr. Firmin-Didot et Cie. Paris, lib. de la même maison.

Cours de dessin répondant au programme officiel de l'enseignement du dessin dans les écoles primaires; par Claude Sauvageot. In-16 oblong, Paris, librairie Ch. Delagrave.

Le Croquis de route et la Pochade d'aquarelle à l'aide des six couleurs fondamentales; par Karl Robert. In-8°, Paris, lib. Laurens.

Dessins et modèles. Les Arts du Feu. (Céramique, verrerie, émaillerie.) Notice par M. T. de Wyzewa. In-4°, Paris, Rouam.

Dessins et Modèles. Les Arts du tissu. (Étoffes, tapisseries, broderies, dentelles, reliures.) Notice par A. de Champeaux. In-4°, Paris, lib. Rouam.

Dessins et Modèles. La Peinture décorative. Notice par M. L. Roger-Milès. In-4°, avec 200 gravures. Paris, lib. Rouam.

Éléments de perspective ; par A. Cassagne, peintre. 4e édition, revue. In-8°, Paris, libr. Fouraut.

Comment Georges apprit le dessin ; par Henri Carot. In-4°, avec gravures. Tours, librairie Mame et fils.

Histoire du meuble; par Eug. Valton, dessinateur et sculpteur, professeur. Première et deuxième parties. 2 vol. in-16 de 80 p. chacun avec fig. Paris, impr. Ménard et Ce; libr. Allison et Ce.

Bibliothèque populaire des écoles de dessin. 1re série : *Histoire des arts décoratifs.*

Méthode de dessin à main levée, conforme aux programmes officiels, à l'usage des écoles primaires élémentaires et des écoles primaires supérieures; par F. C. 4e cahier. (Objets usuels, applications d'après nature.) In-16 obl. Rennes, Le Roy.

Méthode de dessin à main levée, conforme aux programmes officiels, à l'usage des écoles primaires élémentaires et des écoles primaires supérieures; par F. C. 5e cahier (Ornement classique). In-16 oblong, 16 p. avec figures. Rennes, imp. Le Roy.

Mosaïque de Saint-Romain-en-Gal (Rhône); par Georges Lafaye. In-8°, Paris, librairie Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique.*

Recueil de peintures et sculptures héraldiques. Mousteru, Pont-Melvez, Pestivien, Bulat, Burtulet, Saint-Servais, Rosviliou, Callac, Plusquellec, Saint-Gildas ; par P. Chardin, membre de la Société française d'archéologie. In-8°, Caen, imprimerie et librairie Delesques.

Extrait du *Bulletin monumental* (année 1891).

Traité de peintures vitrifiables sur porcelaine dure et porcelaine tendre, sur émail, émail genre Limoges, émail or gravé, faïence grand feu, sur émail et sous émail (2e édition, revue et corrigée, avec traduction anglaise); par Mme Delphine de Cool. In-8°, Paris, libr. Dentu.

La Legislazione delle belle arti; di Filippo Mariotti. In-8°, Roma, Unione cooperative.

Lehre von den Knochen und Muskeln, von den Verhaeltnissen des menschlichen Koerpers und von den verkuerzungen, von Dr Gottfried Schadow. In-f°, Berlin, Wasmuth.

Ornamente der Neuzeit; von C. Lange. In-fol., Berlin, Schlosser.

Das Ornamentwerk; von D. Marot. In-fol., Berlin, Wasmuth.

Pratique du dessin à l'École primaire; par Aimé Bottriaux. In-4°, Mont-sur-Marchienne, Dumoulin.

Tratado de Anatomia pictórica; por Antonio Maria Esquivel. In-4°, Madrid, Murillo.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Description générale des monnaies mérovingiennes par ordre alphabétique des ateliers, publiée d'après les notes manuscrites de M. le vicomte de Ponton d'Amécourt; par A. de Belfort. Gr. in-8°, Paris, au siège de la Société française de numismatique.

Les Médailleurs de la Renaissance; par par Aloïss Heiss. Histoire, Institutions, Mœurs, Monuments, Biographies. T. IX : Florence et la Toscane sous les Médicis, formant le 2e volume (fin) de Florence et le 9e volume des Médailleurs. Gr. in-f°, XII-292 p. avec 30 eaux-fortes, cuivres, phototypographies et 1,020 illustrations, vignettes et lettres ornées. Paris, impr. Chamerot et Renouard; libr. J. Rothschild.

Mélanges de numismatique. Les Monnaies mérovingiennes attribuées à la Vendée ; Une collection des douze Césars; Lettre sur l'authenticité de deux médaillons romains trouvés en Vendée; par Charles

Farcinet, ex-chef du bureau du personnel administratif, des décorations et des médailles au ministère de l'Intérieur. In-8°, Mâcon, impr. Protat frères.

Note sur une matrice de médaillon antique découverte à Cherchell. In-8°, Paris, lib. Leroux.

Extrait de la *Revue archéologique*.

La Numismatique narbonnaise, d'après le premier catalogue du Musée de Narbonne; par G. Amardel. In-8°, Narbonne, imp. Caillard.

Rapport sur la découverte de monnaies et de bijoux gallo-romains faite à Sauvagny-le-Comtal, canton d'Hérisson (Allier); par M. l'abbé Joseph H.-M. Clément. In-16, Moulins, imp. Auclaire.

Extrait de la *Croix de l'Allier* (juin-juillet 1892).

Recueil spécial de grandes curiosités inédites et peu connues dans le champ de l'archéologie, de la numismatique et de l'épigraphie, publié par Alexandre Boutkowskiglinka. In-8°, Paris, Rollin et Feuardent.

Un gros de roi sans nom royal; par G. Amardel. In-8°, Narbonne, imp. Caillard.

Extrait du *Bulletin de la commission archéologique de Narbonne*.

Coins and Medals: their place in History and art. By the authors of the British Museum official Catalogues. Edited by Stanley Lane Poole. In-8°, London, Stock.

Deutsche Münzen, gesammelte Aufsätze zur Geschichte des deutschen Münz-wesens; von J. Menadier. In 8°, Berlin, Weyl.

Tome Ier.

Geschichte der Münzstätte der Reichsstadt Nürnberg; von C. F. Gebert-Nürnberg. In-8°, Nürnberg, Schrag.

A Guide to the coins of Great Britain and Ireland...; by the late N. Stewart Thorburn, 2d edition. In-8°, London.

IX. — PHOTOGRAPHIE.

Catalogue officiel de la première exposition internationale de photographie et des industries qui s'y rattachent, au palais des Beaux-Arts (Galerie Rapp, Champ-de-Mars), à Paris, d'avril à septembre 1892. In-8°, Paris, impr. et libr. P. Dupont.

Il a été tiré 20 ex. numérotés sur japon impérial.

La Découverte de la photographie en 1839; par Mentienne, de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France. Description du procédé. In-8°, Paris, Dupont.

Formules photographiques; par Abel Buguet, agrégé des sciences physiques et naturelles. In-18 jésus, 174 pages avec figures. Tours, impr. Deslis frères. Paris, Société d'éditions scientifiques.

Bibliothèque générale de photographie.

Manuel du photographe amateur, orné de gravures dans le texte; par F. Panajon. 2e édit., revue et considérablement augmentée. In-16, Paris, Gauthier-Villars.

Bibliothèque photographique.

La Photographie sans laboratoire. Procédé au gélatinobromure; par Eug. Dumoulin, 2e édition entièrement refondue. In-18 jésus, Paris, imp. et lib. Gauthier-Villars.

Bibliothèque photographique.

Les Travaux du soir de l'amateur photographe; par T. C. Hepworth, F. C. S. Traduit de l'édition anglaise par C. Klary. In-18 jésus avec grav. et fig. Paris, 4, rue Antoine-Dubois.

Bibliothèque générale de photographie.

Vulgarisateur (le) de la photographie, renseignements pratiques à la portée de tous, paraissant le 15 de chaque mois. In-8° à 2 col. Paris, imp. Boullay.

X. — CURIOSITÉ

Artistes, Littérateurs et Savants au XIXe siècle; par l'abbé A. Baraud. Grand in-8°, Paris, lib. Lefort.

Catalogue des objets d'art et d'ameublement des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, faïences italiennes, de Bernard Palissy et autres, bronzes d'art et d'ameublement, magnifique mobilier en tapisserie de Beauvais, etc., dépendant de la succession de Mme d'Yvon. In-4°, 27 planches. Paris, impr. Ménard et Cie.

Les Manuscrits et l'art de les orner; par Alphonse Labitte. Ouvrage historique et pratique, illustré de 300 reproductions, de miniatures, bordures et lettres ornées. In-4°, Paris, libr. Mendel.

La Mouche; par Alfred de Musset. Illustré de 30 compositions par Ad. Lalauze. Préface par Philippe Gille. In-8°, Paris, lib. Ferroud.

Les Origines tournaisiennes des tapisseries de Reims, communication de M. le comte de Marsy, membre correspondant de l'Académie de Reims, lue à la séance du 29 avril 1892. In-8°, Reims, imp. Monce.

Tirage à part à 25 exemplaires. Extrait du t. LXXXIX des *Travaux de l'Académie de Reims*.

Le Papier, l'Imprimerie, la Porcelaine, conférences faites, en mai et juin 1891, par MM. Firmin Ardant, Amand Dubois, Paul Ducourtieux, Édouard Peyrusson. In-8°, Limoges, impr. et libr. Ve Ducourtieux.

Paysages parisiens. Heures et Saisons; par Émile Goudeau. Illustrations composées et gravées sur bois et à l'eau-forte par Auguste Lepère. In-4°, lib. Beraldi.

Justification du tirage : 138 exemplaires numérotés sur papier vélin des papeteries du Marais.

Sceaux. Emblèmes et Devises des sociétés savantes de France en relations avec l'Académie de Reims; par Henri Jadart, secrétaire général. In-8°, Reims, impr. Monce, librairie Michaud.

Extrait du t. LXXXIX des *Travaux de l'Académie de Reims*. Tirage à part à 50 exemplaires, dont 6 sur papier vergé.

Les Vieilles Enseignes de pierre encore existantes à Poitiers, lecture faite à la séance des Antiquaires de l'Ouest; par M. l'abbé Bleau. In-8°, Poitiers, imprim. Blais.

The ancient art stoneware of the Low Countries and Germany : or « grès de Flandres » and « Steinzeug »; by L. Solon. In-fol., London, 2 vol.

Dictionnaire des figures héraldiques; par le comte Théodore de Renesse. In-8°, Bruxelles, Société belge de librairie,

Les tapisseries de Tournai, les tapissiers et les hautelisseurs de cette ville; par Eugène Soil. In-8°, Tournai, Vassem-Delmée.

La Vida artistica; por Luis de Llanos. In-8°, Barcelona, Henrich.

Les Vitraux de la cathédrale de Bourges postérieurs au XIIIe siècle; par Albert des Meloizes. In-4°, Bruxelles.

XI. — BIOGRAPHIES.

Les Clouet et Corneille, de Lyon; par Henri Bouchot, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale. In-8°, 66 p. et 37 grav. Paris, libr. Allison et Cie.

Titre rouge et noir. — *Les Artistes célèbres.*

Dictionnaire des artistes francs-comtois antérieurs au XIXe siècle; par Jules Gauthier, archiviste du Doubs. In-8°, Besançon, imp. Jacquin.

Dictionnaire universel des peintres anciens et contemporains; par Théodore Guédy, peintre. 2e édition, revue, corrigée et considérablement augmentée. In 8° à 2 col. Paris, impr. et libr. Cucurny; l'auteur, 168, boulevard Saint-Germain.

Girodet-Trioson, peintre d'histoire (1767-1824); par P. A. Leroy. Deux éditions in-8° avec portrait. Paris, libr. Herluison.

2e édition, tirée à 50 exemplaires.

Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke. Von C. von Fabriczy. In-8°, Stuttgart, Cotta.

Nomi Pesciolini. Della vita e delle opere di Cennino Cennini da Colle. In-8°, Siena, Bernardino.

Luchini, J. Pisenti, artisti da Sabbioneta, illustrati con molti documenti inediti. In-8°, Bozzolo, Arini.

Michel-Angelo...; von Ludwig von Scheffler. In-8°, Altenburg, Geibel.

Murillo; von Carl Justi. In-4°, Leipzig, Seemann.

L'incisore Michele Pechenino, di Cam. Boggio. In-8°, Torino, Paravia.

Les Pineau, sculpteurs, dessinateurs des bâtiments du roy, graveurs, architectes, 1642-1806. D'après les documents inédits, contenant des renseignements nouveaux sur Hardouin-Mansard, Prault, Moreau, et les Vernet. Publié par la Société des bibliophiles français. In-4°, Paris, Morgand.

Vernarecci. Di tre artisti fossombronesi, Gianfrancesco Guerrieri, Camilla Guerrieri, Giuseppe Diamantini. In-8°, Fossombrone, Monacelli.

Léopold Wiener, graveur en médailles, et son œuvre; par Frédéric Alvin. In-8°, Bruxelles, Gœmare.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Antiquaire (l') de Bernay, petite revue normande, rédigée et publiée par E. Veuclin, correspondant du comité des beaux-arts. In-8°, 4 p. et supplément. Bernay (Eure), impr. Veuclin, 25, rue d'Alençon,

Indicateur (l') photographique, journal scientifique mensuel résumant les progrès de l'art photographique, publié sous la direction de M. Georges Mendel. In-8° à 2 col., Paris, 22, boulevard Saint-Denis.

Photographie (la). Journal mensuel illustré, publié sous la direction de M. Gaston-Henri Niewenglowski. In-8°, 16 p. Paris, impr. Lambert et Cie; 66, boulevard Saint-Germain.

Revue (la) d'art et de littérature, paraissant tous les mois, 1re année. In-8°, Paris, imp. Adam; 116, boulevard Montparnasse.

Tribune (la) photographique, paraissant le 1er et le 15 de chaque mois. In-8°, libr. Jeandé, 16, rue Cassette.

Avvisatore artistico. Giornale d'arte illustrato. In-4°, Milano, Demarchi.

Napoli nobilissima, rivista di topografia ed arte napoletana. In-4°, Napoli, Trani.

PAULIN TESTE.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1892

TRENTE-QUATRIÈME ANNÉE. — TOME HUITIÈME. — 3e PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIERE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.